

Уральский государственный университет им. А. М. Горького
Челябинский государственный университет
Институт гуманитарных проблем
Уральское отделение Российской академии наук
Институт истории и археологии
Объединенный музей писателей Урала

ДЕРГАЧЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ – 2008

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА: НАЦИОНАЛЬНОЕ РАЗВИТИЕ И РЕГИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ

Проблема жанровых номинаций

Материалы IX Международной научной конференции
Екатеринбург, 9–11 октября 2008 г.

В двух томах

Том 2

Екатеринбург
Издательство Уральского университета
2009

ББК Ш5 (2 = р) – 3
Д 36

Составитель А. В. Подчиненов

Д 36 **Дергачевские чтения – 2008:** Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: Проблема жанровых номинаций : материалы IX Междунар. науч. конф. Екатеринбург, 9–11 окт. 2008 г. В 2 т. Т. 2 / [Сост. А. В. Подчиненов] : Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2009. 456 с.

ISBN 978-5-7996-0428-8 (т. 2)

ISBN 978-5-7996-0426-4

Сборник составлен по итогам научной конференции «Дергачевские чтения». В статьях второго тома исследуются проза и драматургия XX – начала XXI в. в аспекте современной жанрологии, изучаются жанровое своеобразие зарубежной литературы и феномен жанровых маргиналий. Акцент сделан на рассмотрении авторских жанровых определений, жанровой самоидентификации и жанровой саморефлексии литературы, модификации жанрового сознания на рубеже столетий, на особенностях научной интерпретации и читательской рецепции и полижанровости современной художественной литературы.

Для литературоведов и всех, кто любит литературу, интересуется ее теорией, историей и современностью.

ББК Ш5 (2 = р) – 3

ISBN 978-5-7996-0428-8 (т. 2)
ISBN 978-5-7996-0426-4

© ГОУ ВПО «Уральский государственный университет им. А. М. Горького», 2009
© Подчиненов А. В., составление, 2009

Раздел 5

Проза и драматургия XX – начала XXI веков в аспекте современной жанрологии

М. А. Алексеева
г. Екатеринбург

«Изображая трагедию»: своеобразие драматургии братьев Владимира и Олега Пресняковых

В сборнике пьес Пресняковых «The best» («Лучшее») жанр произведений не указан. На афишах МХТ пьеса «Изображая жертву» названа комедией. М. Липовецкий, ссылаясь на одно из интервью с братьями, называет их драмы «философскими фарсами» [1]. В статьях других критиков можно увидеть определения «социальная драма» [2, с. 20], а также «пародия», «комикс», «драма с элементами абсурда» [3].

Разнообразие дефиниций, равно как и отсутствие авторских маркировок, может быть объяснено формированием драматургии братьев Пресняковых в контексте постмодернистской эстетики. Справедливо замечание О. В. Богдановой, характеризующее драмы постмодернизма: «Динамика жанровых дефиниций очевидна, и ее вектор направлен на размывание четких жанровых дифференций, на свободное жанровое интерпретирование» [4, с. 620].

Стоит отказаться от попыток однозначно определить жанр пьес Пресняковых. Тотальная ирония авторов и их установка на игру разрушают попытки обозначить строгую жанровую модель. Попробуем вывести «формулу жанра» драматических произведений самых известных «сибирских драматургов», как называют братьев западные СМИ.

Первая составляющая – фарс. По определению Эрика Бентли, фарс тяготеет к выведению образов и картин, построенных на насилии, соединяет прямые неистовые фантазии с бесцветной будничной действительностью и осмеивает супружество [5, с. 250, 273]. Кроме того, фарсовые пьесы отличаются быстрым темпом развития действия. С этой точки зрения, фарсовой пьесой окажутся «Терроризм» со сценами сексуального и психологического насилия и «Изображая жертву», в основе которой – цепь следственных экспериментов. Тотальный характер насилия и жестокости в пьесе «Терроризм» был рассмотрен в статье Л. С. Кисловой «“Апокалипсис нашего времени” в драматургии “уральской школы”» [6]. Автор приходит к выводу о сочетании в пьесах Пресняковых абсурдистских тенденций, приемов «театра жестокости» А. Арто, эстетики неонатурализма и принципов драматургии «новой волны».

М. Липовецкий отмечает такие тенденции «новой драмы», как «неоисповедальность», «гипернатурализм» и тяга к перформансу. Кроме того, он отмечает использование в ней элементов театра *verbatim*.

Действительно, гипернатурализм и элементы театра *verbatim* проявятся в очень выразительных репликах и монологах персонажей, запоминающихся буквально по нескольким фразам, очень точно интонированным: «Ну, там я стал искать ее ноги, потому что там другие еще били ноги... там... у ее лак зеленый бил на ногах – пэдикур зеленый, я нашел...» [7, с. 33]. Монологи героев часто являют собой поток речи, предложения растягиваются, герой не может сфокусировать внимание на одном предмете и установить грамматические и семантические связи между словами: «Ну, че, ну, он меня, когда выпили уже, при всех так начал поддевать, у меня автомойка своя, “Монтана”, он стал говорить, чтобы я быстрее доедал, а то он щас поедет свою машину мыть, и чтобы именно я мыл, а у самого, че, ну, он отсидел после школы, и че, у него из-за этого все и покатило, там просто связи и все, с кем надо сошелся, а где тут мне-то было?!» [7, с. 53]. В речи героев частотны жаргонизмы, просторечия, ненормативная лексика для них – родной язык. Вспомним знаменитый монолог капитана в пьесе «Изображая жертву» («Вы откуда все прилетели..., вам че надо-то в жизни...»), где дается исчерпывающая характеристика молодого поколения, которое поезда водит, но не знает, чего ему надо в жизни, так как относится ко всему безответственно. Матерится и английская королева, первый раз выходя на сцену в пьесе «Кое-что о технологии проживания жизни».

Почти ни одна пьеса не обходится без «сортирных» эпизодов и сексуальных сцен. Герой пьесы «Кое-что...» рассказывает о сержанте поли-

ции, который находится в контакте с лошадью Агатой, но не решается сказать ей о том, что разлюбил ее, так как опасается мести. В пьесе «Половое покрытие» невеста заигрывает с трупом – надевает на него фату.

В самых абсурдных ситуациях герои раздражаются монологами о странной своей и неустроенной жизни. В этом, скорее всего, и заключается их сверхзадача: несмотря на убогое существование, заявить миру о себе. Пусть даже нецензурно, главное – быть услышанным, пробиться сквозь абсолютное равнодушие других, привлечь к себе внимание.

Ничего оригинального, самобытного в персонажах Пресняковых нет. Герои узнаваемы. Они смотрят «Звездные войны», «Терминатора» и мультсериал «South park», «Чайку» Питера Штайна, потому что «там играет та же самая тетка, что и в “Гарри Поттере”», едят хот-доги и шаурму, пьют кока-колу, собирают значки из сырных чипсов, не знают, как пишется слово «миазмы». Сознание героя перегружено фрагментами потребительской культуры. Он не в состоянии «собрать» себя.

Герои учились в школе, иногда начинают цитировать строки классики, но не всегда точно и не всегда уместно. В сознании Игоря Игоревича («Половое покрытие») строки А. С. Пушкина всплывают как реакция на слова Николая, пытающегося объяснить присутствие трупа на диване: «Это брат... мой... Александр, – он в гости пришел... и заболел... и прилег... допустим...» При этом текст в интерпретации Игоря Игоревича звучит так: «Пришел, и заболел, и слег под тенью шалаша на лыки». Мужчина в пьесе «Терроризм» декламирует строки Некрасова, лежа в постели с женщиной: «(*Картинно, со слегка плаксивой интонацией*): “Поздняя осень. Грачи улетели. Лес обнажился. Поля опустели...”» [7, с. 249–250]. Как объясняет герой, пока он думает об этих колосьях, время летит, и он не думает о том, что его раздражает в действительности. Кстати, в фильме К. Серебренникова «Изображая жертву» Валя читает стихотворение Пастернака «Быть знаменитым некрасиво». Так драмы «подсвечиваются» лирическими репликами, задача которых – напомнить о существовании высокого искусства и выявить комическое несоответствие героев с «уровнем культуры».

Принимая во внимание комический эффект, возникающий из-за несовпадения слова и ситуации, следует учесть и то, что подобный герой, почти с нулевым «уровнем вхождения в культуру», достоин не только комедийного осмеяния. Он становится поводом для размышлений о трагедии поколения, которое Жанна Голенко, например, называет «последним поколением» и «виноватым поколением» [8]. Одной из любимых игр представителей этого поколения становится игра «палач – жертва».

Одним из правил игры становится превращение жертвы в палача. А палача – в жертву. При этом *палачом становится жертва, осознавшая себя таковой, но не имеющая ни возможности изменить мир, ни желания принять его*. «Жертве, не способной далее притворяться, остается единственный выход – нигилистический бунт переустройства, немотивированное преступление, убийство во имя правды» [8].

Мир, уготованный героям Пресняковых, жесток. В нем уничтожение живого становится обыденным и привычным. Можно скинуть вечером с балкона старую собаку, чтобы не возиться: дворник утром уберет. Можно по доброте душевной дать подруге яд, чтобы та избавилась от нелюбимого зятя. Можно включить газ, чтобы уничтожить жену и любовника. Агрессивность героя «виноватого поколения» в таком случае объясняется кризисом самоидентичности, который оказывается неразрешимым, и глубинным страхом перед жизнью, в которой герой ощущает себя слабым, одиноким, окруженным врагами. Он боится покупать лаваш, потому что те, кто его пекут, могут получить приказ отравить свою продукцию, боится плавать в бассейне, боится вклеить свою фотографию в анкету и поэтому вклеивает фотографию в шлеме персонажа «Звездных войн» Дарта Вейдена. Примечательно, что страх передается герою по наследству. Об этом говорят герои разных пьес.

Конечно, сознание, скованное страхом, порождающее призраков и героев, не стимулирующее действие, – инфантильно. Герои пьес Пресняковых давно вышли из подросткового возраста, им около тридцати. Но они играют, иногда надевая смешные маски зайцев, иногда сочиняя страшные письма родителям о якобы произошедшей гибели брата под колесами поезда метро. Что перед нами: задержка психического развития – своеобразный вариант сумасшествия эпохи, равнодушие – неизлечимая болезнь поколения? Или маска, скрывающая страх и выражающая стремление к смерти [9]? Или маска, надетая в знак бунта, демонстрирующая нежелание героя присоединяться к жестокому миру и играть по его правилам?

Человека, боящегося мира и скрывающегося от него, задолго до братьев Пресняковых создал А. П. Чехов в рассказе «Человек в футляре». Чеховская тема входит в драматургию Пресняковых не только на уровне мотива, но и на уровне жанровой системы.

Общеизвестно, что пьесы А. П. Чехова также не подчинялись однозначным жанровым определениям. «Вишневый сад», например, может быть назван лирической комедией, трагикомедией, реалистически-символической драмой.

Как и в чеховских пьесах, в центре внимания Пресняковых – будничное течение жизни: люди обедают в кафе, встречаются с одноклассниками, покупают продукты. Летают на самолетах... Новое, пожалуй, то, что в драмах Пресняковых герои более явно и остро ощущают присутствие смерти, которая становится элементом рутинной повседневной реальности.

Самая сложная задача для героев Пресняковых, как и для чеховских героев, – поиск самоидентичности в условиях распавшегося на множество фрагментов-осколков мира. Как и чеховские персонажи, герои драм современных авторов не могут преодолеть автоматизм жизни, выйти из круга повторяющихся ситуаций. Показательны череда следственных экспериментов, повторная попытка героев «Полового покрытия» подбросить труп под шасси самолета, периодическое возвращение к эпизоду с оставленными на взлетной полосе чемоданами в драме «Терроризм». Конфликт в драмах реализуется не в противопоставлении героев и не в противостоянии героев и мира, а в противоречивых установках сознания героев, создающих иллюзии благополучия, но ощущающих неизбежность крушения надежд.

Ремарки в драмах Пресняковых не просто обозначают своеобразие мизансцен, но создают психологический рисунок поведения персонажей, не формулируемый на словесном уровне в сценическом воплощении пьесы, но создающий лирический подтекст:

Мачо медленно, не отводя глаз от Николая, поднимает свою голову и удаляется в здание аэропорта. И даже когда мачо совсем исчез, Николаю все равно казалось, что глаза мачо остались здесь, напротив его, Николая, головы. Поэтому Николай начал вести себя так, чтобы глаза мачо не усмотрели в его поведении того, что могло бы вернуть всего мачо обратно к скамейке, – Николай начал притворяться, что ничего не видит вообще [7, с. 131].

Возникает пауза. 1-й жмурится, ожидая самого худшего от этого ответа. Второй старается не смотреть в глаза сфинкса, видимо, стесняясь такого глупого ответа. И только королева по-королевски гордо смотрит прямо в глаза сфинкса, готовая с честью принять даже незамедлительное наказание, в том случае, если ответ был неправильным [Там же, с. 338].

Если мы вспомним, что в самой «театральной» пьесе Чехова «Чайка» герои обмениваются репликами из шекспировской трагедии, то обнаружим, что подтекст чеховских драм выведет нас к шекспировскому, точнее, к гамлетовскому трагедийному началу [10].

На трагедию Шекспира указывает не столько сходство ситуаций, сколько номинативный ряд. Упоминаются Гертруда – так звали учительницу убитого в кафе Кинева, Лоуренс Оливье – актер и режиссер английской киноверсии «Гамлета» середины XX века. Насколько значимы эти параллели? Ж. Голенко полагает, что Валя «якобы Гамлет» [8]; М. Давыдова считает, что «Изображая жертву» – «ернический парафраз» трагедии Шекспира [2]. Другими словами, герой Пресняковых «играет в Гамлета». При этом смещаются акценты в концепции трагического. Современная драма являет не столько традиционное трагическое противостояние Рока и Героя, сколько анализирует трагедию сознания, выбирающего между страхом и мстостью.

Время, изображенное в драмах Пресняковых, не просто «вывихнуло себе сустав», оно сошло с ума, и задача героя – буквально «вправить ему мозги». А для этого герой должен быть сознательным, сильным и адекватным, но, как мы уже выяснили, в драмах Пресняковых действуют инфантильные герои, страшащиеся жизни. При этом страх они стремятся вытеснить из «ясной» зоны сознания. Так возникает современный вариант «безумной игры», главная цель которой – преодолеть страх смерти. Для этого Валя изображает жертву во время следственных экспериментов, «прививается» в легкой форме, чтобы самому привыкнуть к смерти и избежать смерти. Николай по совету психолога пишет письма – «...избавляется от своих мертвецов, чтобы нормально жить». Андрей, его брат, размышляет: «Мы порой заставляем жить... жить в нашей голове то, что в конечном счете нас и убьет... Любовь, предательство, ответственность...»

В этом принципиальное отличие пьес Пресняковых от трагедий Шекспира. В оригиналах герой на себя ответственность все же принимает. И погибает с осознанием ответственности и долга. В драмах братьев герой избегает ответственности, а если и становится мстителем, то каким-то игрушечным и несерьезным. Должанский-Карась не придумывает ничего, кроме как расчленить тело изменившей возлюбленной в уличном биотуалете, не учитывая, что придется как-то перепиливать кости. Закиров покупает абонемент в бассейн, чтобы утопить изменницу, а сам при этом и двух минут не может задерживать дыхание. Возникает ощущение, что и убийство он придумывает.

Сознание, скованное страхом, не способно на героический поступок, но, чтобы не стать жертвой, оно изображает жертву. Игра становится способом заглушить страх перед приближением смерти. С этой точки зрения женщина, играющая в «японку» с судьбой, старается обмануть прибли-

жающуюся унылую старость и расцветить жизнь яркими красками придуманной истории, в которой причудливо сочетаются оперные мотивы «Баттерфляй» и слезливая тема жестокого романа. Люда – прапорщица, снимающая на камеру следственные эксперименты, играет в оператора, готовящегося участвовать в документальной программе Каннского фестиваля. Официант («Кое-что...») является вдруг сфинксом и загадывает загадки, первая из которых звучит как вопрос: «С кем воевать?»

Герои не готовы к моменту принятия ответственности. В минуты, требующие решительных действий, герои пьесы «Кое-что...» целуются, надевают наручники, говорят, что их кошка рожает, поэтому срочно нужно уйти. Королева в такие минуты ведет себя истинно по-королевски, просто говоря «У! У! У!»

Можно было бы остановиться на том, что драмы Пресняковых – трагедии сознания, но их герой слишком похож на комического дурака, шута, чудака. Ему не свойственна трагическая стратегия страдания и стойкости, а стратегии разрушения и обновления, принесения искупительной жертвы он буквально переворачивает с ног на голову. Как говорит К. Серебrennikov, «метания маленьких, заблудившихся в страшном мире людей между сакральным верхом и грязным низом написаны смешно и язвительно» [7, с. 9]. Ускользая от встречи с жизнью, требующей принятия ответственности, герои выбирают стремление к небытию, которое парадоксально оборачивается комической стратегией ускользания от противника.

Соединение трагической и комической интонации допускалось и в лирических драмах Чехова, и в трагедиях Шекспира (вспомним препирающихся слуг в первом действии «Ромео и Джульетты» или могильщиков в «Гамлете»). Но если мы обратимся к истокам традиции, то должны будем вспомнить и обрядовую драму Античности, эпоху, когда, по мнению О. Фрейденберг, не различались комедия и трагедия. Знаками этой традиции в драмах Пресняковых снова, как и в случае с Шекспиром, станут собственные имена. Герои пьесы «Кое-что...» блуждают по дворцовому лабиринту, роль Ариадны берет на себя Президент, прикрепивший у входа фалды своего фрака. Уже был упомянут сфинкс, задающий загадки, и в свете античной традиции по-новому обернется категория жертвы.

Непристойности и сквернословие в пьесах могут найти объяснение не только в системе неонатурализма, но и в системе обрядовой драмы, где они связаны с мистериальными праздниками и актами плодородия.

Одной из форм жертвоприношения для архаического сознания была еда – «священное варево, утверждающее мысль о вечном цикле рождения/воскрешения. Съесть – спасти, сделать смерть жизнью» [11, с. 64].

Пожалуй, не случайно герои пьес Пресняковых очень часто едят. «У человечества много чудных придумок – допустим... допустим, салат – морской салат с крабовыми палочками или торт из кукурузных палочек и растопленных ирисок» [7, с. 13]. Так начинается пьеса «Изображая жертву» (первый вариант). Первый следственный эксперимент будет проходить в летнем кафе, последний – в ресторане японской кухни. (Рыба фугу вылавливается в строго означенный день накануне какого-то праздника.) В сценарии последним эпизодом станет семейная трапеза в ознаменование Валиной помолвки с Олей.

Первый эпизод пьесы «Кое-что...» – обед друзей в ресторане французской кухни и поедание лукового супа. При этом герои убирают лук с губ и подбородка. Действие пьесы «Половое покрытие» начинается с того, что Андрей приносит «разделанную тушу какого-то животного, напоминающего длинноногого жилистого верблюда». В пьесе «Терроризм» любовная сцена завершается вопросом мужчины: «Есть что поесть?» и ответом женщины: «Кухня. Холодильник. Стеклянная чашка. Накрыта тарелкой. Салат» [7, с. 82].

В пьесе «Изображая жертву» настойчиво звучит мотив испорченной, отравленной еды (крабовые палочки – лаваш – рыба фугу – испорченные консервы). Еда не спасает, а губит героев? Но когда Валя в финале спектакля и фильма потчует отравленной рыбой свою семью, он спасает своих родственников от жестокого мира, в котором им нет оправдания.

Вечный цикл рождения-воскрешения варьируется в текстах «Изображая жертву». В первом варианте пьесы искупительной жертвой становится капитан милиции, отравившийся рыбой в ресторане. Он тут же в следующих эпизодах заменяется «другим капитаном». А в последнем эпизоде о герое будущей пьесы разговаривают «мужчина с бородой» и другой мужчина: «Он обязательно должен погибнуть... А главное, ведь это символ, что вместе с ним ничего не погибло, и кто-то другой теперь будет...» В сценариях спектакля и фильма капитан остается в живых, погибает семья Вали. Наконец в романе «Изображая жертву» погибают капитан, семья Вали и сам Валя. Искупительная жертва становится все более масштабной. Но становится ли она более оправданной? М. Липовецкий полагает, что жертва бессмысленна, так как впереди у героя – непрекращающийся кошмар, ни о каком возрождении не может быть и речи.

Но не случайно Пресняковы в финальных эпизодах своих пьес выводят героев в сферу «чистых стихий», где неразличимы смерть и жизнь и где могут таиться возможности рождения из хаоса нового космоса. В

пьесе «Кое-что...» героям указан выход из лабиринта; в финале пьесы «Половое покрытие» сцена скрывается в темноте, и начинается оптимистичный литмонтаж на тему «Учитесь радоваться жизни!»; действие последнего эпизода пьесы «Терроризм» разворачивается в самолете с горящим двигателем, и не очень понятно, живы герои или уже нет...

Может быть, финалы спектакля и фильма придуманы не авторами, а режиссером К. Серебренниковым, но и в том, и в другом случае возникает тема водной стихии. В финале спектакля герои, наряженные в морскую форму, как призрак отца в начале действия, поют хором песню «Прощайте, скалистые горы! / На подвиг Отчизна зовет. / Мы вышли в открытое море, / в суровый и дальний поход...» В финале фильма моряк-отец выталкивает в воду сына, уговаривая его: «Что ты, не бойся». Герой погружается в водную стихию, сулящую ему смерть и второе рождение. Вода – стихия очищающая и порождающая новую жизнь. Сюжет искупительной жертвы почти завершен.

В драмах братьев Пресняковых обнаруживаются мифологические компоненты, реализующиеся на уровне развития и завершения конфликта.

Само развитие конфликта осложняется и замедляется множеством внесюжетных диалогов и монологов притчевого и анекдотического характера. Королева рассказывает об Эдинбургском фестивале («Кое-что...»), в драме «Половое покрытие» Мачо вспоминает, как служил на Кубе, мальчик задает вопрос об Антоне Рубинштейне и подробнейшим образом расписывает историю музыканта, не узnanного на границе. Сценарий фильма «Изображая жертву» дополнен сюжетной линией телефонного романа прапорщицы Люды с неким «Ренатиком». Темы разговоров ассоциативно связаны с материалом следственных экспериментов: расчленение трупа – «надо разрубить мясо», женщина выпала из окна – «надо заклеить окна на зиму». Кульминацией отношений становится истерика в туалете японского ресторана: «Поедем к маме. Проведать. Она нас любит. И тебя». Можно догадываться, что невидимый Ренатик ревнует прапорщицу к капитану, но подробности любовной драмы от нас скрыты.

В результате использования авторами разных культурных и литературных кодов собственно драматическая структура становится размытой. Можно было бы говорить в применении к драмам Пресняковых и о процессе романизации драмы. Предмет изображения – неготовая, становящаяся реальность, герой – «меньше своей человечности», «последнее» слово невнятно, финалы можно назвать открытыми. М. Бахтин, характеризуя взаимодействие романа с другими жанрами, указывал на результат

такого взаимодействия: «Жанры становятся свободнее и пластичнее, их язык обновляется за счет внелитературного разноречия, они диалогизируются, в них широко проникает смех, ирония, юмор, элементы самопародирования» [12, с. 198].

Результатом «освобождения» драмы в случае Пресняковых становится, в частности, подвижность, «текучесть» текста. (Сами братья говорят о ремиксах.) Появление романа «Изображая жертву» они объяснили так: «Это желание продлить какое-то внутреннее путешествие Вали. Нам казалось, что есть еще что-то в нем. И мы романное пространство в его жизни придумали, хотя в этом пространстве и убили его» [13].

Романное повествование в более полной мере, чем драматическое, проявляет сюжет связи героя с культурой. Герой читает «Нерв» Высоцкого, стихи Гумилева, Мандельштама, хочет подражать герою романа «Зависть» Ю. Олеши в умении становиться своим в чужом пространстве, с места очередного преступления берет книгу о борце «Человек не устает жить» и помещает ее в книжный шкаф, полки которого засыпаны песком и напоминают морское дно.

Ключевой метафорой сюжета становятся «Элевсинские мистерии», о которых герой прочитал в книге «Чудеса античности» и которые рассматривает как способ спастись из круговерти жизни. Герой мечтает вернуться в блаженный сияющий мир, из которого его душа была похищена нечаянными злодеями – отцом, матерью, другими людьми. Герой мечтает увидеть ослепительный свет, пройдя сквозь все испытания мистерий. Так романский сюжет завершает мифологический круг (цикл героического мифа), не достроенный в пьесе. Пройдя стадии бесчувственного плута с детским складом ума, жестокого героя, покушающегося на устои бытия (семью/род в данном случае), герой принимает смерть как неизбежное наказание или излечение от *hubris* – гордости, наказывающей самое себя [14].

Играя с драматическим жанром, братья Пресняковы используют знаки современной «новой драмы», психологической драмы Чехова, трагедий Шекспира, античной мифологии. В результате формируется динамичная модель жанра, в которой основными принципами становятся непостоянство формы и содержания, ослабление связи между структурными элементами текста. Текст рассыпается на ряд эпизодов, из которых можно собрать любую конструкцию. Это позволяет варьировать текст, включать дополнительные сюжетные линии и убирать неактуальные.

Подобная драма стремится выйти за пределы литературы и стать перформансом, театральным экспериментом, проектом. В проекте «Те-

атр братьев Пресняковых» каждая пьеса – оригинальный коктейль, результат творческого незавершенного эксперимента.

1. *Липовецкий М.* Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы В. и О. Пресняковых // Новое лит. обозрение. № 73.
2. *Гончарова-Грабовская С. Я.* Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века. М., 2006.
3. URL: http://www.selavi.ru/smotr/2004/2004_mhat_zhertva.html
4. *Богданова О. В.* Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60–90 годы XX века – начало XXI века). СПб., 2004.
5. *Бентли Э.* Жизнь драмы. М., 2004.
6. Литература Урала: история и современность : сб. ст. Екатеринбург, 2006.
7. *Братья Пресняковы.* The best : пьесы. М., 2005.
8. *Голенко Ж.* Бивень слона // Вопр. лит. 2008. № 3.
9. *Ганиева А.* И скучно, и грустно: Мотивы изгойства и отчуждения в современной прозе // Новый мир. 2007. № 3.
10. *Андреев М.* Комедия в драме Чехова // Вопр. лит. 2008. № 3.
11. *Фрейденберг О. М.* Миф и литература древности. М., 1978.
12. *Бахтин М. М.* Эпос и роман. СПб., 2000.
13. URL: <http://www.polit.ru/analytics/2007/06/18/idlispresnya.html>
14. *Хендерсон Д. Л.* Древние мифы и современный человек // Юнг К. Г. и др. Человек и его символы. М., 1997.

З. С. Антипина

г. Пермь

Женские рассказы в пермской периодической печати конца XIX – начала XX вв.*

Начало XX века можно назвать временем легитимизации женского писательства. В это время женщины все более проникали в сферу журналистики, литературного труда, в том числе – сферу массовой литературы (достаточно назвать авторов первых русских бульварных романов А. Вербицкую и Л. Чарскую). В Перми женская малая проза, заявившая о себе на страницах местных газет в середине 1910-х годов, также включалась в процессы формирования массовой литературы.

* Работа выполнена при поддержке гранта РГНФ «Литературная жизнь провинциального города конца 19 – начала 20 вв.»

© Антипина З. С., 2009

Катализатором литературной активности женщин в провинции стало активное обсуждение в начале 1910-х годов вопроса об их творческих возможностях. В 1909 году в России вышла книга О. Вейнингера «Пол и характер», которая спровоцировала оживленные продолжительные дискуссии о женском творчестве. Так, в 1913 году большой общественный резонанс вызвали статья А. Коллонтай «Новая женщина» и повесть А. Мар «Лампады незажженные» (о трудном творческом пути героини-писательницы). Пермь включилась в дискуссию публикациями произведений уже известных писательниц (рассказы Л. Авиловой в «Пермских губернских ведомостях» и А. Мар в «Искусстве и жизни») и фельетонами о новоиспеченных провинциальных «авторессах» (например, фельетон Юрина «Смысл жизни» [1]). И именно с 1913 года в пермских газетах резко возрастает количество литературных публикаций авторов-женщин. В 1912 году в главной пермской газете «Пермские губернские ведомости» (далее – ПГВ) нами было обнаружено всего три авторских женских рассказа (из них два – перепечатки из столичной печати рассказов Л. Авиловой), в 1913 – уже 15 рассказов, в 1914 – 56, в 1915 и 1916 – примерно по 10 публикаций. В других пермских газетах («Пермская жизнь», «Пермская земская неделя» и др.) произведений женщин-писательниц было меньше, но динамика была аналогичной.

Подавляющая часть женских рассказов в ПГВ принадлежала О. Верзиной (более 40 публикаций в декабре 1913 – январе 1915 годов). К сожалению, каких-либо биографических данных о ней нам не встретилось. Возможно, Верзина не была пермячкой. В пространственно-временных и бытовых реалиях ее рассказов, в отличие от многих произведений пермских писательниц, нет ничего уральского. Кроме того, в это же время в ПГВ публиковались рассказы Владимира Нарбута, вместе с которыми в Пермь из столицы могли поступать и произведения Верзиной. Среди других авторов – очевидно, пермские жительницы О. Субботина, Н. Субботина, В. Лович, Н. Самойлова, Н. Ушакова, Н. Одуевская, О. Федотова, О. Николаева, Е. Щепетильникова. В среднем в течение года каждая из них публиковала по пять-шесть рассказов.

К началу 1910-х годов в Прикамье, на Урале уже существовала традиция женского авторства – можно вспомнить представительниц уральской литературы XIX века Анну Кирпищикову, Екатерину Слобцову-Камскую, Елизавету Гадмер. Кроме того, для всплеска женской литературы в Перми к этому времени сложился некий «кадровый потенциал». Женское творчество до начала 1910-х годов присутствовало в литературных отделах пермских газет, но преимущественно в виде переводов. В частности,

на протяжении 1890-х – начала 1900-х годов активно сотрудничала с ПГВ Елена Александровна Ильина, мать поэта и журналиста Сергея Ильина и писателя и журналиста Михаила Осоргина. Однако переводы Е. А. Ильиной, как и переводы других женщин, чаще всего выходили в газете без подписи. Представление читателю не переводного, а собственного литературного произведения с указанием авторства было новой формой социализации женщины-писательницы.

Рассказы пермских писательниц следовали тенденциям, которые уже успели сформироваться в российской женской литературе на рубеже XIX–XX веков*. Романтическая история, семейный или любовный конфликт в основе сюжета, домашнее, часто очень небольшое, ограниченное пространство, в котором происходит действие, женщина или ребенок в качестве главного персонажа, частного характера отношения героев между собой, подчеркнутая женственность героинь, повышенное внимание к чувствам и переживаниям главных героев, обилие внутренних монологов, утверждение ценности женского присутствия в жизни мужчины – все это приметы женской прозы рассматриваемого времени.

На рубеже XIX–XX веков происходила стремительная массовизация и демократизация прессы, заметно увеличивалась читательская аудитория (за счет городского низового и сельского населения), которая в большей или меньшей степени могла влиять на содержание газетных материалов**. Провинциальная беллетристика совпадала с газетой в стремлении соответствовать ожиданиям читателей и приобретала черты, сближающие ее с традиционной массовой культурой. Женская газетная проза очевидно поддерживала социальную традицию, стереотип как на содержательном уровне, так и на уровне формы. Первое выражалось в отчетливой нравственно-дидактической установке женских рассказов, поддержании устоявшихся общественных ценностей. Подчеркнем, что сфера воспитания, сохранение жизненных устоев привычно воспринимались легитимными для женщин. Второе – в использовании узнаваемых образов из классических литературных произведений, распространенности речевых клише, воспроизведении архетипических моделей.

Основная проблематика пермской женской прозы – нравственно-психологическая. Даже острые социальные проблемы, которые могут

* Характеризуя женскую прозу конца XIX – начала XX веков, мы опираемся на исследования тверских филологов Н. А. Голубевой, И. П. Олеховой, Е. Н. Строгановой [2; 3; 4; 5].

** О массовизации периодической печати в конце XIX – начале XX веков см.: [6].

явственно обозначаться в рассказе, под женским пером становятся только фоном для разработки нравственной проблемы. Например, в рассказе «Спасла» [7] основное действие – это спасение негритянской молодой сына хозяина плантации накануне поджога дома плантатора работниками-неграми. При этом автор о собственно социальном конфликте (угнетение темнокожих рабочих) заявляет в самом начале рассказа, но по ходу повествования сводит эту тему на нет, мотивируя поступки негритянки исключительно симпатией к приветливой улыбке молодого человека: «Эта улыбка зачаровала Нелли». Таким образом, частная, личная мораль оказывается для героини (как и писательницы) важнее абстрактной социальной справедливости.

Дидактизм женских рассказов отчетливо проявляется в построении сюжета, который предлагает читателю единственно верную модель поведения в конфликтной житейской ситуации. Это особенно характерно для рассказов периода Первой мировой войны, где акцент делается на нравственном выборе героя, но не на проблеме выбора (ее в таких случаях нет вообще), а на оценке этого выбора. Конфликт в отношениях персонажей разрешается верным, с точки зрения морали, выбором одного из героев («Проводы на войну» [8], «Два брата» [9]). Другая особенность сюжетной организации рассматриваемых женских рассказов заключается в частом обращении к мотивам тайны, интриги, в остроте переживаний, которая может повлечь за собой смерть героя. В рассказе «Ценою жизни» [10] обманутый муж, желая сохранить семью и скрывая свою осведомленность, умирает от сердечного приступа. Юный герой рассказа «Друзья» [11], увлеченный дружбой обаятельного взрослого, невольно спасает от ареста австрийского шпиона.

Морализаторская установка прослеживается и в изображении главных героев, почти всегда однозначно нравственных или безнравственных, добрых или злых, преданных или неверных. Описание внешности и характера героинь часто соответствует известным типам «злодейки» или «добродетельной скромницы». У первых тщательнее описана внешность, и они безусловно прекрасны либо безусловно непривлекательны. Портрет «злой чаровницы» в рассказе «Спаситель» [12] представляет собой набор формул: «очаровательная головка», огромные глаза с «длинными черными ресницами», «маленькие ножки в атласных башмачках», «ироничная улыбка». Положительные героини более активны, деятельны, они всегда добродетельны: скромны, добры, верны мужу и делу, как фельдшерница в рассказе «Закружил» [13], патриотичны, как Марьюшка в одноименном рассказе [14], которая «добровольно отдавала на служение Родине»

своего жениха. Часто носителями идеальной нравственности в женских рассказах становятся дети или подростки. Особенно это характерно для произведений, сюжет которых мотивирован военными событиями. При этом особенности детской психологии или объективные обстоятельства могут писательницей не учитываться. Например, в рассказе «Проводы на войну» [8] девятилетний мальчик по-взрослому решительно прерывает общение с горячо любимым старшим братом, думая, что тот при начавшихся военных событиях остается дома. В рассказе «Два брата» [9] в рядах действующей армии, на поле боя рядом со своим старшим братом оказывается юный гимназист.

Газетной литературе, и женской прозе в частности, свойственно активное использование различных информационных поводов – от календарных праздников до значительных общественных событий. Одним из традиционных жанров малой газетной прозы рубежа XIX–XX веков был святочный рассказ. В провинциальной печати иногда почти весь праздничный номер состоял из рождественских рассказов, легенд и стихотворений. В числе главных жанровых особенностей святочного рассказа – мотив чуда. Но в пермской литературе женские рассказы, приуроченные к святкам, часто снижают, обытовляют «чудесное», вместо духовного преображения героев часто изображая любовную историю со счастливым финалом. Так, в рассказе «Братья» [15] на Рождество счастливо разрешается любовный треугольник. В рассказе «Рождественский ангел» [16] ангелом оказывается мама, «ангельская сущность» которой состоит в том, что она подарила сыну множество долгожданных подарков.

Первая мировая война спровоцировала появление на страницах пермских газет множество литературных и публицистических материалов патриотического содержания. В женских рассказах, связанных с военной тематикой, отчетливо прослеживается еще одно свойство, способствующее сохранению стереотипов, – это воспроизведение архетипических моделей*. Немецкие солдаты здесь представлены воплощением зла – множественным, безликим, жестоким, русский солдат – воплощением добра, героем, который совершает подвиг в одиночку и с видимой легкостью. В рассказе «В фольварке» [18] «чужим солдатам со зловещими деревянными лицами» противопоставлено «широкое добродушное лицо русского солдата». Задача таких рассказов очевидна – представить героизм и праведность собственных воинов и несправедность врага.

* О моделирующем воздействии архетипов на общество писал Е. М. Мелетинский [см.: 17].

Еще одна черта рассматриваемых рассказов – это использование известных сюжетов, образов, мотивов из русских и зарубежных литературных произведений. Например, встреча на улице персонажей рассказа «Дело житейское» [19] – «тщедушного человечка», отца многодетного семейства и «солидного господина» в бобровой шапке отсылает к известному рассказу А. Чехова. А рассказ «Спасла» [7] воспроизводит образы и детали давно освоенного русским читателем романа Г. Бичер-Стоу «Хижина дяди Тома». Правда, в тексте рассказа отчетливы русские традиции в изображении барского отношения к крестьянам и дворне, а описание «черненького личика» героини очень напоминает описание «беленького личика» хорошенькой русской девушки.

Женская проза в пермской газете рубежа XIX–XX веков, следуя за демократизацией и массовизацией прессы, стремилась не просто быть понятной массовому читателю, но воспитать его и привить литературный вкус. Происходило это за счет воплощения в женских рассказах консервативных социальных и нравственных представлений, моделирования правил поведения в различных житейских ситуациях, «украшения» сюжета драматическими коллизиями, использования узнаваемых литературных образов. Женская газетная проза, где соединились литературность, массовость и ориентированность на сохранение и воспроизведение традиции, отработывала приемы формирующейся массовой литературы, включаясь в историко-литературный процесс рубежа XIX–XX веков.

-
1. Юрин. Смысл жизни // Перм. губерн. ведомости. 1913. 13 янв.
 2. Голубева Н. А. Литературное творчество Л. А. Авиловой : дисс. ... канд. филол. наук. Тверь, 2006.
 3. Олехова И. П. Беллетристика О. А. Шапир: особенности проблематики и поэтики : дисс. ... канд. филол. наук. Тверь, 2005.
 4. Строганова Е. Н. «Некто из толпы»: автобиография и биография Е. П. Свешниковой // Жен. и гендер. исслед. в Твер. гос. ун-те. Тверь, 2000.
 5. Строганова Е. Н. «Пропущенная глава»: Женское писательство в России XIX века: российский опыт изучения // Гендер. исслед. 2005. № 13.
 6. Дубин Б., Рейтблат А. Государственная информация и массовая коммуникация: [Электронный документ] // Отеч. зап. № 4. 2003. URL: <http://www.strana-oz.ru/?numid=13&article=600/> (дата обращения: 20.11.2008).
 7. Верзина О. Спасла // Перм. губерн. ведомости. 1914. 11 апр.
 8. Верзина О. Проводы на войну // Перм. губерн. ведомости. 1914. 3 сент.
 9. Верзина О. Два брата // Перм. губерн. ведомости. 1914. 24 сент.
 10. Верзина О. Ценою жизни // Перм. губерн. ведомости. 1914. 16 апр.
 11. Субботина Н. Друзья // Перм. губерн. ведомости. 1914. 23 мая.
 12. Верзина О. Спаситель // Перм. губерн. ведомости. 1914. 4 авг.

13. *Щ-ва Е. К.* Закружил // Перм. губерн. ведомости. 1897. 30 дек.; 1897. 31 дек.
14. *Субботина О.* Марьюшка // Перм. губерн. ведомости. 1914. 13 сент.
15. *Верзина О.* Братья // Перм. губерн. ведомости. 1914. 6 апр.
16. *М-ская А.* Рождественский ангел // Перм. губерн. ведомости. 1897. 25 дек.
17. *Мелетинский Е. М.* Аналитическая психология и проблема происхождения архетипических сюжетов // Вопр. философии. 1991. № 10.
18. *Верзина О.* В фольварке // Перм. губерн. ведомости. 1914. 8 окт.
19. *Верзина О.* Дело житейское // Перм. губерн. ведомости. 1914. 23 янв.

Е. Г. Белоусова
г. Челябинск

О двойственной природе горьковского слова («Жизнь Клима Самгина»)

Как известно, «Жизнь Клима Самгина» явилась для Горького результатом труднейших поисков «иной» стилевой формы. «*Антиномично-подвижная*»*, складывающаяся в результате взаимодействия противонаправленных стилевых тенденций («*определенности*» и «*неопределенности*», «*собирания*» и «*разрушения*»)**, она оказывается удивительно созвучной и невероятно сложному, неустойчивому составу горьковского «я», и окружающей его действительности, и специфической романной форме, сочетающей в себе признаки эпического и экзистенциального повествования [2, с. 245–258]. И, конечно, активнее всего оригинальное авторское видение мира и стилевой способ его творения – создание сложнейших по своей внутренней противоречивости «узлов» и полемических звучаний – открывает в произведении само слово художника.

Начнем с того, что образуется оно путем скрещения подчеркнуто разных и даже конфликтующих между собой речевых потоков. Наиболее значимыми среди них, безусловно, являются слово Самгина («внутреннее» – о себе самом и «внешнее» – о мире), а также сопровождающее его слово повествователя. Последнее и оказывается в «Жизни Клима Самгина» тем главным «орудийным средством» (О. Мандельштам), с помощью которого автор воплощает в тексте свое «я», а творимая им стилевая

* Здесь и далее, в том числе и в цитатах, курсив наш. – Е. Б.

** Развернутое обоснование природы горьковского стиля см.: [1, с. 142–148].

© Белоусова Е. Г., 2009

форма – свои «исполнительские замыслы-приказы» [3]. Ведь именно в слове повествователя наиболее отчетливо проявляет себя *глубинная полемичность горьковского слова*.

Прежде всего, как и в рассказах 1920-х годов, оно безошибочно высвечивает в изображаемом явлении самые сущностные противоречия, которые, однако, никогда не имеют у Горького вид абсолютной и незыблемой антиномии. Дело в том, что все эти достаточно резко очерченные противоположности обнаруживают в тексте «Жизни Клима Самгина» способность к взаимозаменяемости, чему в немалой степени содействуют двойные союзы: «Узор красненьких жилок на скулах, казалось, изменялся, то густея, то растекаясь к вискам» [4, т. 22, с. 35]. Или: «День, как все дни этой недели, был мохнатый и бесхарактерный, не то — извинялся, что недостаточно ясен, не то – грозил дождем» [Там же, с. 596].

Еще более зримо принципиальную неустойчивость горьковской антитезы проявляют переходы одного понятия в другое. Как правило, они очень нерешительны и допускают лишь некоторую возможность сближения чужеродных явлений, например: «В данном случае похороны как бы знаменуют воскресенье нормальной жизни»; «Обида разрасталась, перерождаясь в другое чувство, похожее на страх перед чем-то» [Там же, т. 23, с. 7, 167]. Но гораздо чаще вместо перехода и свершившегося действия мы видим только намерение или процесс, который не получает своего завершения. В этом плане наиболее законченное воплощение двойственная природа художественного слова Горького, на наш взгляд, получает в сравнениях, которыми активно отмечена в романе речь повествователя. Ведь сопоставление нередко соединяет здесь контрастные явления: «...большинство господ было такими же рабами, как их слуги» [Там же, т. 21, с. 12]; «Море, серебристо-зеленого цвета, так же пустынно, незыблемо и беззвучно, как небо...» [Там же, т. 22, с. 301] и т. п.

Таким образом, мы приходим к выводу, что многочисленные сравнения в «Жизни Клима Самгина», с одной стороны, как справедливо отмечают исследователи, активно собирают противоречивое единство окружающей действительности, сцепляя между собой отдаленные предметы и явления [5], а с другой – последовательно разрушают его, высвечивая принципиальную неструктурированность и дисгармоничность современного автору бытия.

Аналогичным образом функционирует в «Жизни Клима Самгина» и большинство мотивов, исполняющих роль основных «скреп» в художественной конструкции романа. Однако фиксируют они не столько связь между различными составляющими художественного мира, сколько ее

«кажимость», ибо связи эти оказываются в высшей степени непрочными. Мы видим это уже по тому, как распадаются на противоположные мотивы универсальные мотивные комплексы – например, мотив *«выдуманности»*. Имеется в виду, что среди вспомогательных форм, составляющих данный мотивный комплекс (мотивы игры, маски, актерства...), в тексте горьковского романа явно доминируют мотивы *усложнения, украшения действительности* – и ее *упрощения*.

С одной стороны, и словом повествователя, и словом многих персонажей автор неустанно фиксирует в тексте желание человека явить себя в более выгодном свете. Особую значимость при этом получают суждения и мысли Клима Самгина, в котором склонность к украшательству своего «я» находит наивысшее проявление. Она и заставляет героя целенаправленно искать следы камуфляжа в словах и поступках других людей. Страстные поиски правды Дроновым расцениваются им как «стремление вороны украсить себя павлиньими перьями» [4, т. 21, с. 92]; в нежных пейзажах Левитана и Нестерова он видит «желание скрыть... скудость природы» [Там же, т. 21, с. 269–270] и т. п.

Но с другой стороны, тот же Самгин (что можно заметить и в приведенных выше текстуальных фрагментах) обнаруживает принципиально иное свойство человеческого сознания – стремление максимально упростить анализируемое явление, свести его к однозначным категориям. Так, по убеждению героя, буквально в каждом можно разглядеть *«простенький стерженек*, на котором человек поднимает флаг своей оригинальности» [Там же, т. 21, с. 351]: у Нехаевой – болезнь, у матери – ревность и ощущение стремительно приближающейся старости и т. д.

И все же нет никаких сомнений в том, что для самого Горького упрощение (так же, как и надуманное усложнение) не ведет к подлинной сути вещей, событий и, тем более, людей. Не случайно автор последовательно сталкивает Самгина с Лидией Варавкой, Мариной Зотовой – персонажами, которые остаются неразгаданными, несмотря на все его попытки найти скрытую «пружину», заставляющую человека действовать так, а не иначе.

Подобная остро конфликтная реализация мотива «выдуманности» в тексте «Жизни Клима Самгина» представляется нам одним из наиболее действенных проявлений редкостной природы горьковского стиля, утверждающего неоднозначное (многослойное, нелинейное) видение и изображение человека и мира. Его сверхсложная структура, вполне сопоставимая с бунинской или набоковской стилевыми структурами и в то же время ясно различимая в ряду этих и прочих стилевых образований,

рожденных на рубеже 1920–1930-х годов, возникает в результате *взаимодействия противоположных творческих устремлений автора*. При этом они *не исключают друг друга, а переходят одно в другое*, открывая уникальность его художнического зрения, которое недостаточно назвать просто противоречивым, ведь *в каждой своей крайности это зрение обнаруживает присутствие своей противоположности*. Иными словами, в каждом горьковском «да» обязательно слышится «нет», и наоборот. Не случайно мотивы «Жизни Клим Самгина» так легко оборачиваются своей противоположностью: мотив «пестроты» и скученности – мотивом пустоты, статический мотив болота – сверхдинамическими мотивами реки и ледохода и т. д.

Другой характерной особенностью повествовательного слова в горьковском романе является то, что оно постоянно меняет свою направленность, то приближаясь к слову героя и подтверждая его достоверность, то самым решительным образом отстраняясь и отдаляясь от него. Нередко скрещение этих принципиально несхожих повествовательных установок мы наблюдаем даже в одном текстовом фрагменте. Например: «...он понимал, что если разгорится спор, Кутузов легко разоблачит и обнажит его равнодушие к социально-политическим вопросам. Он впервые назвал свое отношение к вопросам этого порядка – равнодушным, и даже сам не поверил себе: так ли это? *И поправил догадку*: “Временно пониженным...”» [4, т. 24, с. 181]. Как видим, ключевое слово «равнодушие» сначала возникает здесь как слово повествователя, затем как «двуголовое» слово, произнесенное одновременно и повествователем, и героем, что позволяет сделать вывод о совпадении внешней его оценки и самооценки. Однако последующая фраза мгновенно разрушает наметившееся единство.

Таким образом, перед нами слово, несущее в себе двойной пафос, – *соглашающееся и одновременно опровергающее*, проявляющее двойственное отношение автора к герою. Горький понимает (частично даже разделяет) внутреннее состояние Самгина, свойственное ему ощущение катастрофы, но в то же время категорически не принимает его, ибо не видит в Климе той жизненной активности, которая всегда была определяющим началом в авторской концепции личности. Причем второе, опровергающее начало обнаруживает себя в речи повествователя более решительно и целенаправленно, и в этом нам тоже видится проявление внутренне-конфликтной и вместе с тем невероятно гибкой природы горьковского слова. Например: «Убийство Тагильского потрясло и взволновало его как почти моментальное и устрашающее превращение живого,

здорового человека в труп, но смерть сына трактирщика и содержателя публичного дома не возбуждала жалости к нему или каких-либо “добрых чувств”» [Там же, с. 473].

Не менее важную роль в процессе разоблачения Самгина играют у Горького небольшие ремарки, комментирующие его мысли и действия («мелкие мысли», «суховато, докторально давал советы», «механически отмечал» и т. п.), а также снижающие сравнения: «...Клим Иванович понимал комическую парадоксальность таких мыслей, но не мешал им, и они тлели в нем, как тлеет трут или сухие гнилушки...» [Там же, с. 475] и т. п.

И, конечно, следует сказать о том, что при всей неоднозначности авторского отношения к герою (все более очевидной для современного читателя, свободного от идеологических шор), горьковское неприятие «стертой» фигуры Самгина нарастает с каждой последующей книгой романа, достигая своего апогея в финале. Здесь персонаж окончательно утрачивает и свое лицо, и сам человеческий статус, уподобляясь «грязному мешку, наполненному мелкими угловатыми вещами» и даже «*мешку костей*» [Там же, с. 587].

Итак, подводя итог нашим наблюдениям за стилевой «работой» горьковского слова в «Жизни Клима Самгина», заметим, что целенаправленное использование контрастных и одновременно перетекающих одна в другую форм позволяет художнику со всей достоверностью показать немыслимую «спутанность», неустойчивость и вместе с тем неиссякаемое многообразие русской жизни на рубеже эпох, со всеми ее прерванными и вновь возникающими связями, крайне парадоксальными и не поддающимися логическому объяснению. Более того, можно без преувеличения сказать, что в этом романе Горький пророчески открывает саму суть человеческого бытия в XX столетии, кардинальным образом изменившем ритм жизни и пульс истории.

-
1. Белоусова Е. Г. Стилевая интенсификация в русской литературе рубежа 1920–1930-х годов (И. Бунин, В. Набоков, М. Горький, А. Платонов). Челябинск, 2007.
 2. См.: Заманская В. В. Русская литература первой трети XX века : Проблема экзистенциального сознания. Екатеринбург; Магнитогорск, 1996.
 3. Мандельштам О. Э. Разговор о Данте // Мандельштам О. Э. Собр. соч.: В 3 т. М., 1991. Т. 2.
 4. Горький М. Собрание сочинений: В 25 т. М. 1974. Т. 22.
 5. См., например: Полыскалов В. Ю. Сопоставление как стилистический прием в «Жизни Клима Самгина» // М. Горький и проза XX века. Горький, 1981.

Жанровые модификации современного женского текста Республики Коми*

Концепт гендера в структуре современного гуманитарного знания отражает глобальный сдвиг в осмыслении литературного пространства Республики Коми. Культурно-социологический, психоаналитический, структуралистский и постструктуралистский подходы к проблеме литературного регионализма позволяют выявить женские и мужские дискурсивные практики в текстах писателей Республики Коми XX века. В этом случае понятие «гендерное пространство литературы Республики Коми» определяется как совокупность текстов, созданных местными авторами и функционирующих в контексте локальной региональной и национальной культурно-социальной традиции, определяющейся генезисом и развитием историко-литературного процесса на Европейском Севере. Художественное познание гендера позволяет расширить интерпретационный подход к женской прозе. Артикуляция женского дискурса в современной литературе характеризует автора-женщину как субъективно-значимую категорию социально-культурного пространства региона: авторы-женщины формируют идентификационные модели, создавая автобиографии и авто-гино-графии [1, с. 199]. В текстах авторов-женщин конституируется структура женской субъективности (Д. Батлер), то есть построение собственной, независимой и уникальной топологии женского, зачастую через категорию «другого». Стремление автора-женщины к созданию автономного субъективного дискурса, альтернативного «другому» (мужскому), соотносится с моделированием топологической конструкции, в основе которой находится оппозиция «маргинальность» – «традиция». Как отмечает И. Жеребкина: «В контекст проблемы “женской литературы” входит изучение тем, жанров и структуры литературы, созданной женщинами, в число предметов – психодинамика женской креативности, лингвистика и проблемы женского языка, траектории индивидуальной или коллективной карьеры, история литературы и исследования отдельных писательниц и их произведений» [2, с. 157]. Проблема модификации жанров женского текста репрезентирует исследование женского

* Статья выполнена при поддержке гранта РГНФ № 08-04-41401 а/С.

© Болотова Г. В., 2009

дискурса. Артикулируя топологию женской субъективности, которую следует рассматривать не в пространстве маргинальной маркировки, а в контексте социально-культурных практик, авторы-женщины реализуют стратегии женской идентичности. Признание за женскими автобиографическими, автоинографическими текстами особого «интуитивного» взгляда на мир предполагает и осознание особенностей женской топологии, помогающей донести до читателей специфический субъективизм женских произведений. Женщина-автор и женщина-персонаж предстают в текстах как автономная, независимая личность: женщина переходит из категории объекта в категорию субъекта текста. В текстах М. Плехановой, И. Величко, Н. Куратовой, Г. Бутыревой женщина заговорила, обрела свое «я».

В текстах И. Величко («Промозглый дождь не помутнение разума», «В тот год»), посвященных исследованию женской судьбы провинциалки, происходит ограничение внешнего пространства героини, в центре нарратологического действия – «психожизнь». Сознание женщины в текстах обнажено. Имплиcitный читатель, к которому постоянно апеллирует автор, становится со-участником происходящего действия: автор и читатель знают код, раскрывающий сущность автобиографического повествования. Стремление женщины отделиться от «другого», осознание женского топоса, репрезентация «женских» проблем (развод, аборт, одиночество, воспитание детей и т. д.) представляют процесс символической субъективизации женского начала в современном мире. Модель саморепрезентации героинь находит выражение в их интересубъективных опытах. Автор, исследуя протекание противоречивых чувств в душе женщины, создает «автопсихологическую» героиню, в образе которой констатирует личные эмоции, мысли. Тексты насыщены лирическими ощущениями, в этой связи можно характеризовать И. Величко как психологического эссеиста, создавшего текстовое поле с непосредственным проникновением в автономный женский мир, в который допускают «избранных». Передача психологических состояний героинь сопровождает моделирование определенных семиотических ситуаций, в данном случае гендерных схем, связанных с поло-ролевой дискриминацией женщины в современном обществе.

В рассказе И. Величко «Промозглый дождь не помутнение разума» женский опыт познания мира концентрируется вокруг главной героини благодаря исповедальному началу текста. Фрагментарность и эпизодичность повествования о частной жизни героини (при отсутствии традиционного линейного повествования) создает ощущение зыбкости про-

странственно-временных координат, актуализирующихся в сознании женщины. Душевные субстанции обволакивают ее сущность, позволяя выйти из телесной оболочки, и ведут ее по «лабиринтам памяти». Состояние физической смерти, которое испытала героиня, дает возможность выйти из объективного мира и окунуться в психологический материал субъективной жизни. Психологические координаты жизни героини взаимосвязаны с возникающими образами ее детства, юности, которые воссоздают картину душевных мук и страданий женщины. Разрушение реального временного плана, освобождение от деталей внешней жизни стало возможным посредством определения психологического состояния героини, а именно состояния сна, способствующего отрешению ее сознания от бременных забот настоящего. Героиня испытывает чувство страха, которое вызывает незнакомое ей до этого иррациональное чувство свободы и неизвестности. Возникающие у нее ассоциации с состоянием смерти сравнимы с понятием сна и смерти в мифологическом сознании. Психологическая открытость героини способствует отражению биологического, сексуального, социально-культурного опыта женщины. Мы наблюдаем пример использования иррационального состояния (сна) как пространства, дающего полную свободу психологическим чувствам героини, так как «...слияние и превращение образов, трансформация внешних впечатлений, ассоциативная текучесть мыслительных и эмоциональных процессов и единство чувства сновидца при кажущейся хаотичности психических процессов в сновидениях... выполняют анализ психологических состояний и характеров действующих лиц» [4, с. 53]. Женскую биографию в тексте И. Величко составляют ситуации, которые значимы собственно для женщины: комплекс гадкого утенка; физиологическое действие – «я стала девушкой»; несчастная любовь к Курышеву, после которой мужчины стали «источниками опасностей»; потеря девственности, неискупимый женский грех – аборт.

Обращение к частной приватной стороне существования героини в рассказе М. Плехановой «Вам двоим» подчеркивает особенности жанра психологической автобиографии: в тексте не события реконструируются (героиня существует в пределах своего автономного психологического пространства), а происходит фиксация аутентичности женского сознания, независимого от «другого». Главная героиня представляет физиологически и психологически чистую женственность, противостоящую «мужественности» сначала матери, потом мужа.

Исторические события в повестях Н. Куратовой описываются через призму женской субъективной точки зрения на социальные исторические

процессы. Содержательно одной из основных тем женской литературы является тема дома и семьи (именно семья признается основной моделью формирования гендерной идентификации). Н. Куратова апеллирует не к личному опыту отдельного человека, а к коллективному гендерному опыту женщин: события «большой» истории (революция, Великая Отечественная война, сталинские репрессии) или замещаются женской внутренней «аффектированной» историей («Тополь с тремя вершинами», «Повесть об отцах»), или совмещаются с ней («Вкус цветущего клевера», «О чем поет парма»), тем самым преобразовывая текст в квазиавтобиографический.

Дешифруя гендерные стереотипы, Н. Куратова определяет мужчину в качестве объекта повествования. Мужские образы (Данила Лобанов, Константин Алексеевич, Учитель и др.), внешне сохраняя традиционные функции защитника, воина, добытчика, выходят за пределы родового дома и становятся незримыми, а иногда и второстепенными персонажами. Повести Н. Куратовой не являются историями о другом (мужском) мире, в них репрезентируется женская история. Субъективизм женских образов интерпретирует жизнь девочки («Повесть об отцах», «Вкус цветущего клевера»), девушки («О чем поет парма»), женщины («Тополь с тремя вершинами») изначально как уникальную топологию женского. Обретая позицию субъекта текста, героиням удается пройти собственный путь познания, а в некотором роде путь сопротивления мужским априориям (образ Галины, «Тополь с тремя вершинами»). В этой связи возникает традиционный гендерный символ зеркала, выражающий женское драматическое состояние разрыва: желание соответствовать мужским нормативным представлениям о женщине и одновременно, внешне или внутренне, отвергать эти нормы и представления. Креативность героинь Н. Куратовой, стремящихся построить, изменить собственную жизнь и жизнь других, становится доминирующей характеристикой идентичности женщины, что является содержательным наполнением женской литературы. В повестях Н. Куратовой («Вкус цветущего клевера», «Повесть об отцах») формальным признаком автобиографического текста остается признак письма от первого лица, при этом особенностью текста является апелляция к личному опыту героини не как отдельному, а как гендерному опыту группы, характеристикой идентичности которой является не только пол, но и национальный признак, тесно связанный с темой рода, семьи. На мифопоэтическом уровне трагедия страны осмысливается Н. Куратовой как распад гармонических семейных отношений, что и подталкивает героинь перешагнуть ситуацию традиционных гендерных стереотипов, реализовать собственную субъективность.

Признание за женской литературой особого «интуитивного» взгляда на бытие предполагает осознание особенностей женской психологии, помогающей донести до читателей специфический субъективизм женских поэтических текстов. Белый стих Г. Бутыревой выражает свободу интересно-субъективного, телесного опыта женщины и ее переживаний: текст строится фрагментарно, выражая чувства, а не законы грамматики. Ситуации бесконечности, незавершенности в женском тексте связаны с поисками Другого, потерянного возлюбленного («Эськц эски кц», «Памяти Эрнста Халлопа», «Ыпъялц сись») или давно покинутого Дома («Эскыссыц, вола на», «История колодца, который и поныне стоит», «Уезжая в город, просила прощения»). Типичность подобных исканий, на первый взгляд, определяет маргинальную маркировку поведения женщины, стремящейся стать частью традиционно цельного образа (мужчина, Родина), в то же время поиск предстает как обнаружение специфической женской идентичности, как репрезентация «женского», что не связано с зависимостью от нормативной мужской топологии. Женская суть героинь Г. Бутыревой способна справиться с одиночеством, тревогой, она независима от бывшего боготворящего внимания мужчины, от его писем, отрывочных воспоминаний о прежних телефонных разговорах. Малая родина, родной дом являются символом автобиографии; возвращаясь к ним в воспоминаниях («Половодье», «Как хорошо было там») и в реальности («Памяти отца и матери»), героиня сознательно, через артикуляцию темы дома, семейного быта, детских переживаний заменяет событийность официальной истории событийностью собственной внутренней истории.

Жанровая модель женского литературного текста Республики Коми сочетает традиционные повествовательные структуры автобиографических произведений [3] и интертекстуальные элементы женской топологии, позволяющие конструировать гендерные позиции автора и читателя. Автобиографическая наррация, психологический субъективизм в социально-редуцированных, исторически-локализованных, психологически аффектированных текстах Н. Куратовой, И. Величко, Г. Бутыревой и М. Плехановой позволяют репрезентировать женский опыт, стратегии женской идентичности.

-
1. Жеребкина И. Субъективность и гендер: гендерная теория субъекта в современной философской антропологии. СПб., 2007.
 2. Жеребкина И. «Прочти мое желание»: Постмодернизм. Психоанализ. Феминизм. М., 2000.
 3. Николина Н. А. Поэтика русской автобиографической прозы. М., 2002.
 4. Страхов И. В. Психологический анализ в литературном творчестве. Саратов, 1973.

Жанровые границы историософского романа в русской литературе XX века

В последние десятилетия понятие «историософский роман» широко используется в самых разных областях гуманитарной сферы, в том числе и в литературоведении. Объяснением этого может служить процесс «коренной историоризации знания и мышления» (Э. Трельч), характерный для XX века в целом. Однако содержание самого термина «историософский роман» до сих пор остается предельно расплывчатым. Как правило, доминирует проблемно-тематическое его определение, в этом случае значимым становится наличие в произведении историософской составляющей, которая может концептуализироваться, определять один из уровней проблематики и т. д. Соответственно под определение историософского романа попадает значительная группа произведений, внутри которой весьма затруднительно выстроить какую бы то ни было парадигму.

В литературоведческих работах последнего времени предпринимается попытка уточнения содержания данного термина, феномен историософского романа становится предметом рассмотрения в работах Л. А. Колобаевой, Т. И. Дроновой, С. М. Калашниковой, О. Лагашинной и т. д. Вместе с тем выстроенной теории историософского романа все еще не существует. Определение жанровых границ данного феномена связывается с решением нескольких основных проблем, первая из них, самая очевидная, неизменно акцентируемая практически в любой работе, сводится к разграничению понятий исторического и историософского романа, но, как правило, подобная дифференциация выстраивается по принципу «от противного», предлагаются различные типологии исторического романа и в сопоставлении с ними отмечается, что именно нехарактерно для романа историософского. Сложность решения данной проблемы мотивирована еще и отсутствием четкости понятийного аппарата, описывающего исторический роман (историзм, тип исторического сознания и т. д.), и отмеченной Л. А. Трубиной нерешенностью проблемы соотношения исторического романа XIX и XX веков.

Однако помимо этого проблемного блока, существуют еще, по крайней мере, два значимых момента в жанровой конкретизации понятия

«историософский роман». Первым из них следует назвать определение временных границ существования историософского романа и связанную с ним проблему соотношения таких явлений, как историософский роман и роман символистский. Данная проблема становится актуальной в силу подбора репрезентативных текстов, цитируемых в абсолютном большинстве исследований, посвященных ей. Не вызывает сомнения, что становление феномена историософского романа происходит в контексте романа символистского, который и предлагает ряд канонических в жанровом отношении текстов, упоминаемых всеми исследователями: это две трилогии Д. С. Мережковского, романы А. Белого «Петербург», «Москва» и практически не упоминаемый «Серебряный голубь», романистика В. Брюсова. Несмотря на то, что в ряде исследований существование историософского романа доводится до середины XX века, до творчества А. И. Солженицына, а между этими двумя временными точками обычно помещаются произведения Б. Пильняка, в качестве репрезентативных образцов все-таки выступает именно романистика Серебряного века. Как следствие этого, часть примет, характеризующих символистский роман, начинает присваиваться роману историософскому, в связи с чем чистота критериев определения жанра явно нарушается, так как символистский роман представляет собой гораздо более широкое явление, которое может быть определено как метажанровое образование.

Последним проблемным блоком в построении жанровых границ историософского романа становится вопрос о его взаимоотношении с таким явлением, как «альтернативная история», широко представленным в литературе рубежа XX–XXI веков. Попытка рассмотреть «альтернативную историю» в контексте фэнтези или через призму антиутопической традиции представляется далеко не всегда продуктивной, так как в первом случае этому препятствует неоднородность текстов, относимых к «альтернативной истории», а во втором – функциональность использования антиутопической традиции в современной литературе.

В данной статье, ни в коем случае не претендуя на всестороннее освещение проблемы жанровых границ историософского романа XX века, мы рассматриваем один из типологических принципов, позволяющих более четко очертить круг текстов и уточнить функционирование данного феномена. Проблематизация и индивидуализация жанровой системы в литературе XX века становится основанием того, что характер жанрообразующих принципов претерпевает определенную трансформацию. Одной из основных примет историософского романа становится восприятие истории как жанровой стратегии, что сразу разрушает всю систему

типологических принципов исторического романа. В этом случае история начинает рассматриваться как текстовое образование, которое структурируется историософской концепцией. Восприятие истории как текста оказывается созвучно постмодернистской концепции истории, широко востребованной в литературе рубежа XX–XXI веков, прежде всего в рамках «альтернативной истории», хотя природа нарративизации истории на каждом этапе различна (переосмысление классической концепции истории в культуре Серебряного века и фикциональность истории как таковой в рамках постмодернистской концепции). Это позволяет рассмотреть функционирование историософского романа на всем протяжении XX века, причем активизация этого жанрового образования совпадает с рубежными периодами конца XIX – начала XX веков и конца XX – начала XXI столетий.

Специфика нарративизации истории в литературе XX века заключается в ее точечном характере, в противовес историческому нарративу конца XVIII – начала XIX веков, представляющему собой сверткостекстовое образование. Теперь же восприятие истории как текста становится осознанной стратегией автора. Текст истории начинает складываться из исторического кода и мифа истории; исторический код демонстрирует фикциональный характер традиционной концепции истории, миф истории позволяет выйти на гиперисторический уровень, который, не являясь простой экстраполяцией исторического кода, обуславливает проективный характер данного мифа. Гиперисторический уровень, в противовес историческому коду, моделируется либо национальным мифом в абсолютном большинстве произведений, либо, гораздо реже, – культурным мифом. Иными словами, гиперистория нетождественна концепту «вечность», что принципиально ограничивает круг репрезентативных текстов. Так, совершенно очевидным представляется наличие историософской концепции в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго», в творчестве А. Платонова и т. д.; вместе с тем, в жанровом аспекте они вряд ли могут быть соотнесены с романом историософским.

Актуализация исторического кода и мифа истории предопределяет появление двух типов исторического нарратива, каждый из которых реализуется в тексте по особой схеме. Вычленение нарратива, репрезентирующего исторический код, связывается с эмблематизацией образа правителя, выступающего в роли основного нарратора. При этом эмблематическая личность правителя включается в совершенно иную по отношению к историческому времени ситуацию, в связи с чем сама характеристика исторического времени, в типологии исторического романа

часто определяемая как историчность, на всем протяжении существования историософского романа все более минимизируется.

Минимизация историчности компенсируется появлением исторического нарратива. В историософском романе Серебряного века функция нарратора чаще всего отводится Петру I, на рубеже XX–XXI веков круг нарраторов явно расширяется. В прозе второй половины XX века место эмблематической фигуры устойчиво отводится Сталину, советский миф, моделируемый им, функционально сближается с историческим кодом, характерным для начала XX века. Постмодернистская интерпретация, реализующаяся в романах Т. Толстой и литературном проекте Б. Акунина, демонстрирует отождествление мифа вождя (Наибольший Мурза) и имперского мифа (дом Романовых) в контексте цивилизаторской символики. В романе В. Аксенова «Вольтерьянцы и вольтерьянки» функцию исторического нарратива берет на себя проект Просвещения, нарратором которого выступает образ Вольтера.

Образная парадигма правителя реализует не столько галерею типов власти, характерную для исторического романа, сколько становится знаковым выражением наиндивидуальнейшего смысла, поэтому данные образы характеризуются двусоставностью, одновременной причастностью историческому коду и мифу истории, отсылающему к гиперисторическому уровню, благодаря этому происходит проблематизация отношений нарратора-правителя и созданного им нарратива. Двусоставность данных образов обеспечивается системой символических проекций («голландец в кожаной куртке» / «Медный Всадник» / «Металлический Гость» – «Петербург», «петербургский миф», затмевающий личность Петра I – «Антихрист», «Ничтожество» / Сталин – «Остров Крым» и т. д.). В этом проявляется особенность сюжетостроения и типологии историософского романа, основу которой составляет репрезентативная природа протагонистов, восстанавливающая динамику национального или культурного мифа, которая реализуется посредством демиургической и мессианской направленности. Ряд символических проекций ключевой исторической фигуры связывается с воплощением демиургического начала, чаще всего представляющего собой удовлетворение имперских амбиций России. Несостоятельность подобного пути высвечивается ролевой амбивалентностью исторического образа, сочетающего модель творца и жертвы собственного творчества.

Нарративизация исторического кода реализуется посредством определенных дискурсивных практик, в роли которых начинают выступать урбанистические тексты, главным образом, имперские; это пе-

тербургский текст, московский текст, менее востребованный римский текст (в силу отсутствия в нем национальной составляющей) и их производные (Александрия Невская и Мосыкэ в «Евразийской симфонии» Хольм Ван Зайчика, Маскав в «Маскавской Мекке» А. Волоса и т. д.). Общеизвестно, что петербургский миф в произведениях Д. С. Мережковского, А. Белого, Б. Пильняка, московский миф в романистике А. Белого, В. Аксенова, А. Волоса функционируют как семиотические образования. Для историософского романа характерно соотнесение нескольких дискурсов подобного рода, взаимодействие которых выступает замещением традиционной исторической последовательности, создавая свою временную шкалу. Урбанистический текст оформляет определенный этап истории, мифологизируя его и включая в систему символических проекций. Способом достижения этого становится предельно широкий реминисцентный план, назначением которого является кодирование «языка» города. В целом этот вариант исторического нарратива характеризуется стремлением к тотальности и демиургичности. В то же время вычленение нарратора обеспечивает конечность, предельность самого нарратива, поэтому урбанистические тексты, кодирующие исторический период, создают вариант локальной, замкнутой временной модели.

В историософском романе Серебряного века актуальным становится символическое закольцовывание петербургского периода российской истории, которое обеспечивается включением патриархального кода и практически обязательной ситуацией символического сыноубийства (например, поглощение Дудкина Металлическим Гостем в «Петербург» А. Белого). Функциональным эквивалентом «петербургского мифа» в литературе середины XX века выступает советский миф, имеющий столь же четкую временную локализацию. В произведениях В. Аксенова и Т. Толстой символика ограничения усиливается включением антиутопической традиции, демонстрирующей иной принцип организации времени внутри моделирующего пространства по отношению к динамике объективного хода исторического времени. Этим принципом становится исторический палимпсест, представляющий собой взаимоналожение пластов либо истории XX века (мастодонты, члены СОС, яки – «Остров Крым»), либо российской истории как таковой (сочетание петровских указов с указами советского времени – «Кысь»).

Таким образом, любое обращение историософского романа XX века к широкому контексту исторического времени характеризуется разной степенью симулятивности, обнажающей условность внешних причинно-

следственных закономерностей социального, исторического или политического порядков.

Второй тип нарратива, с одной стороны, призван подчеркнуть фикциональную природу исторического кода, с другой – воплотить содержание мифа истории. Доминантная роль историософской концепции предполагает особый тип присутствия авторского субъективного начала. Господство историософской концепции в большинстве случаев не приводит к появлению открытых форм монологизма; в одной группе произведений преодоление этого достигается игрой с образом повествователя («Петербург» А. Белого, «Вольтерьянцы и вольтерьянки» В. Аксенова), в другой группе на это работает усвоение определенной жанровой модели, например, антиутопической («Кысь» Т. Толстой, «Остров Крым» В. Аксенова) или обыгрывание ситуации двойного авторства («Евразийская симфония» Хольма ван Зайчика). Именно такая совокупность авторских стратегий позволяет продемонстрировать фикциональность исторического кода и одновременно реализовать миф истории. Первая задача реализуется посредством активизации детективной («Петербург» А. Белого, «Остров Крым» В. Аксенова, «Приключения Эраста Фандорина» Б. Акунина, «Евразийская симфония» Хольма ван Зайчика, «Гравилет Цесаревич» Вяч. Рыбакова) или авантюрно-приключенческой модели («Христос и Антихрист» Д. С. Мережковского, «Голый год» Б. Пильняка, «Вольтерьянцы и вольтерьянки» В. Аксенова, «Укус ангела» П. Крусанова и т. д.), чаще всего инспирированной повествователем. В литературе рубежа XX–XXI веков функционирование этих двух моделей достаточно часто обеспечивается процессом интимизации истории, создавая самые разные варианты исторической реконструкции (В. Аксенов, Б. Акунин).

Активизация повествовательной инстанции позволяет обозначить фикциональную природу исторического нарратива благодаря особой кодировке, предложенной повествователем (картографический дискурс «Петербурга» А. Белого, визуальный код «Вольтерьянцев и вольтерьянок» В. Аксенова и т. д.). Ту же самую функцию выполняет появление предельно широкого реминисцентного плана, создающего систему символических проекций, которые обнажают симулятивный характер истории; причем культурная мифология, составляющая круг реминисценций, дополняется мифологизацией идеологической и даже собственно исторической составляющей.

Репрезентация же мифа истории связывается с построением особой концепции времени, базирующейся на идее провиденциальности истории. В ее основу положена христологическая модель, диалектически со-

четающая линейность (движение от момента грехопадения к Страшному Суду) и цикличность, связанную с внутренним соположением основных моментов христианской истории. Как следствие этого, линейность, представленная «петербургским» и «московским» мифами, наполняется апокалиптико-эсхатологическим содержанием, а формирование образа «золотого века» России связывается с мифологемами, разворачивающимися не в линейной, а в циклической последовательности и в соответствии с этим способными символизировать духовность, единство, гармонию и вечность.

Второй тип нарратива, основу которого составляет данная временная модель, характеризуется принципиальной открытостью текста истории, создавая проекцию на гиперисторический уровень. Открытость обеспечивается вычленением репрезентативного героя, существование которого подчинено высшему провиденциальному плану. Таким образом, второй вариант исторического нарратива одновременно декодирует предшествующий исторический текст и формирует свою модель мифа истории.

Н. Ф. Брыкина

г. Волгоград

Жанровая нестандартность поэмы Венедикта Ерофеева «Москва-Петушки» как следствие особенностей авторского сознания

Один из основателей американского прагматизма Уильям Джеймс писал еще в начале XX века: «Наше нормальное бодрствующее сознание, разумное сознание, как мы его называем, – это не более чем один особый тип сознания, в то время как повсюду вокруг него, отделенные от него тончайшей преградой, лежат потенциальные совсем другие формы сознания. Мы можем прожить жизнь и не подозревая об их существовании; но стоит применить уместный стимул, и они появятся во мгновение ока и во всей полноте: определенные умонастроения, которые, возможно, где-то могут быть применены и приспособлены» [1, с. 107].

Измененные состояния сознания (ИСС) тесно связаны с проблемой виртуальных реальностей и семантикой возможных миров. В широком смысле любые ИСС – это виртуальные реальности: «Под измененными

состояниями сознания понимают состояния сознания человека, отличающиеся от обычного: психотический или шизофренический параноидальный бред, наркотическое или алкогольное опьянение, гипнотическое состояние, изменение восприятия мира под действием наркоза» [2, с. 332].

Главный герой поэмы, Веничка Ерофеев, является своеобразным двойником автора, его alter ego. Оба они пребывают в состоянии измененного сознания. Прежде всего, этому способствует чрезмерное употребление алкоголя, однако не менее важным является и наличие у писателя душевной болезни. Хотя и сам по себе «алкоголизм – тоже психическое заболевание» [3, с. 141].

Авторское определение текста как поэмы, скорее, имеет под собою цель интертекстуальной отсылки к столь любимому Ерофеевым Гоголю и его «Мертвым душам». Каноническому жанру поэмы «Москва – Петушки» не отвечает, так как в ней обнаруживается множество следов, связей, позволяющих говорить об ее архитектекстуальности, и именно это делает текст «Москвы – Петушков» нестабильной, деформированной и специфической структурой.

Чаще всего поэму причисляют к жанру романа-путешествия. Прием путешествия, как известно, использовали Л. Стерн, Н. Карамзин, А. Радищев. Однако представленные писатели описывали то, что они видят вокруг себя, то есть их взгляд был направлен изнутри наружу. В «Москве – Петушках» этот взгляд изнутри наружу могло бы символизировать окно, точнее, вид из окна. Однако, в отличие от иных героев-путешественников, ерофеевский герой не смотрит в окно. По справедливому замечанию В. Курицына, «солидную часть пути он даже проводит в тамбуре, где окна нет совсем» [4, с. 144–145]. Картины за окном не сменяют друг друга, и даже когда во второй половине романа герой все-таки вглядывается в законное пространство, картины не возникает: в наступившей ночной тьме различимы только безликие огни. Для Ерофеева окно, так же, как и для героев Сигизмунда Кржижановского [5], – не окно, а «нет»-окно, «минус»-окно, оно не таит за собой *ничего*. Поэтому взгляд героя, скорее, можно определить как взгляд внутрь себя. Этот взгляд проникает далеко в глубь сознания, блуждает в нем и, не найдя выхода, порождает непривычные для обычного читателя образы. И именно это порождает множество жанровых определений данного текста.

Многочисленные исследователи поэмы по-разному определяют жанр «Москвы – Петушков»: «роман-анекдот» (С. Чупринин), «эпическая поэма» (М. Эпштейн), «поэма-странствие» (М. Альтшуллер), «житие» (А. Кавадеев, О. Седакова), «мениппея, путевые заметки»

(Н. Живолупова), «стихотворение в прозе, баллада, мистерия» (С. Гайсер-Шнитман) и т. д. Каждый из исследователей по-разному обосновывал предложенную дефиницию, и таким образом поэма попадала в разряд то одной, то другой традиции.

Не опровергая ни одной из предложенных ранее версий, мы, однако, считаем, что такое множественное прочтение жанровой природы поэмы стало возможным лишь благодаря необычному и неоднозначному состоянию авторского сознания.

Начинается путешествие как реальное, но чем ближе к финалу, тем все более и более автор-герой погружается в свое бессознательное, постепенно «вытаскивая» с разных его полочек уникальные и невероятно большие по объему знания о мировой литературе, истории и культуре в целом. Уникальное сочетание всех этих знаний позволяет Веничке-Венедикту продвигаться все дальше и дальше в глубь мифологии и культурных архетипов.

В итоге, Ерофеев как бы играет всевозможными жанрами, в результате чего образуются жанровые коллажи. Нередко и сам автор в тексте говорит о смешении жанров: «Черт знает, в каком жанре я доеду до Петушков... До этого все были философские эссе и мемуары, все были стихотворения в прозе, как у Ивана Тургенева. Теперь начинается детективная повесть» [6].

Неумеренное употребление алкоголя способствует изменению авторского сознания. Измененные состояния сознания (ИСС) характеризуются, в первую очередь, изменением языка и речи человека, так как непосредственным репрезентантом сознания является язык в его речевой форме.

В монографии Д. Л. Спивака «Язык при измененных состояниях сознания» [7] были суммированы и систематизированы результаты специальных языковых тестов, с помощью которых по методике ЛИСС (лингвистика измененных состояний сознания) были проведены многочисленные наблюдения людей, находившихся в ИСС (спортсмены, пожарники, больные, принимающие определенные препараты и пр.), одновременно фиксировались их поведенческие и физиологические показатели. В результате выяснилось, что по мере углубления в ИСС в речи человека, прежде всего, возрастает роль ударения и интонации в передаче лексических и грамматических значений, синтаксических отношений.

Попробуем применить полученные выводы к тексту поэмы. О роли ударения и интонации в поэме писал еще Ю. Б. Орлицкий в статье «“Москва – Петушки” как ритмическое целое» [8]. Исследователь выяснил, что «насыщенность прозы Ерофеева метрическими фрагментами превышает

среднюю “норму” русской прозы его времени» [8]. Владимир Муравьев, друг писателя, считает так же: «Чтобы толком воспринимать ерофеевскую прозу, надо читать ее как поэзию, благо и в языке ее, и в ритмике то и дело чувствуется стихотворная ориентация» [9].

От себя же добавим, что обилие самых разных повторов, устойчивых сочетаний – один из наиболее заметных способов ритмической упорядоченности в произведении. При этом, однако, большинство повторов носит чисто речевой характер, это – риторические повторения «ключевых» слов и фигур речи. Приведем несколько примеров: «О, тщета! О, эфемерность! О, самое бессильное и позорное время в жизни моего народа – время от рассвета до закрытия магазинов!» (С. 25); «О, эта утренняя ноша в сердце! о, иллюзорность бедствия! о, непоправимость!» (Там же); «О, пустопорожность! О, звериный оскал бытия!» (С. 31); «Зато по вечерам – какие во мне бездны! – если, конечно, хорошо набраться за день, – какие бездны во мне по вечерам!» (С. 35) и т. д. Ср. также в предпоследней главе троекратное (!) повторение роковой для героя фразы-открытия «Нет, это не Петушки!» (С. 163).

Явный акцент на ударениях и особенность передачи интонации, в принципе не свойственные прозаическому тексту, позволяют нам, основываясь на заключениях Д. Л. Спивака, говорить о том, что «язык текста» находится в ИСС.

Поэма также обнаруживает неожиданное сближение ритмики, синтаксиса и прочего со словесным строем молитвы. Поэтому как нельзя лучше к тексту «Москвы – Петушков» подходят рассуждения Н. Б. Мечковской о том, что «фидеистическое слово и поэтическую речь сближает еще одна черта, связанная с их фасцинирующим* воздействием на адресата: они обладают максимальной способностью убеждать, волновать, внушать, завораживать... Они завораживают ритмом, звуковыми и смысловыми переключками, странным и одновременно точным подбором слов, метафоричностью, способной, ошеломив, вдруг обнажить таинственные связи явлений и бездонную глубину смысла» [10, с. 45–46].

Здесь следует добавить, что лексика и грамматика не только отражают работу сознания, но и провоцируют ИСС – когда мы используем соответствующую лексику, то приводим себя в ИСС, – на этом основаны многие приемы психотерапии и аутотренинга. Получается, что автор намеренно вводит своего героя в измененные состояния сознания как бы

* Фасцинация (лат. *fascinatio* – околдовывание, зачаровывание, завораживание) – термин психологии, обозначающий специально организованное словесное воздействие на человека, обладающее повышенной силой убеждения и/или внушения.

«с двух сторон»: во-первых, непосредственно употреблением алкоголя, во-вторых, использованием соответствующего строя языка.

Смыслы слов в поэме, однако, по-разному обнаруживают себя во внутренней и внешней речи субъекта. В психоанализе, например, речь пациента всегда обращена к себе и к Другому. «В силу того, что любое ИСС с его специфическим психическим содержанием вносит свой смысл в слово, язык и речь субъекта становятся носителями бесконечного множества смыслов, относящихся к различным ИСС, с соответствующими вероятностями их актуализации» [11, с. 12].

Речь, наполненная рефлексивным размышлением, может быть как защитной, более внешней, так и речью, порождающей подлинно новый личностный смысл – речью в большей степени для себя. ИСС – это вечный ход взаимодействия внутренней и внешней речи. Более того, именно это взаимодействие и делает речь живой, эмоциональной, с ошибками и оговорками, с внезапным рождением личностных неологизмов, неправильным употреблением слов – речью, где бессознательное оживляет сознание, давая место, с одной стороны, простору фантазиям, ассоциациям, свободе творчества без чрезмерного контролирования ответных реакций Другого и, с другой стороны, – эмпатии, идентификации, проекции и интроекции при фокусировании на Другом. В нашем случае этот Другой и есть внутреннее «я» нашего героя, с которым он диалогизирует и к которому беспрестанно обращается. Как справедливо считает исследователь М. Липовецкий (и мы разделяем его точку зрения), «драматизирующий повествование диалогизм романа Ерофеева реализуется на нескольких уровнях» [12].

В поэме представлена необычная модель коммуникативной ситуации нарратива – повествователь является также и субъектом речи, причем множественным.

Во-первых, то, что мы читаем, вполне можно представить как сообщаемое нам повествователем. Как отмечает Е. В. Падучева: «Специально устная форма повествования неоднократно обыгрывается в поэме Вен. Ерофеева “Москва – Петушки” – например, когда серию рецептов “коктейлей”, предлагаемых читателю, автор заключает словами: “Вы хоть что-нибудь записать успели? Ну вот, пока довольно с вас”» [13, с. 202].

Во-вторых, наличие якобы различных субъектов разговора (на самом деле существующих лишь в сознании главного героя): Веничка – Веничка (еще: Веничка – веничкино сердце; Веничка – веничкин разум); Веничка – читатель; Веничка – Господь; Веничка – Ангелы; Веничка – пассажиры-попутчики (в том числе и Сфинкс, царь Митридат, эринии, камердинер

и др.); Веничка – сын; Веничка – Горький; Веничка – «княгиня». Такие моно-диа-полилоги и составляют основу текста «Москвы – Петушков».

Диалогизм повествования Ерофеева поддерживается и стилистически. Например, различием в «моно(диа)логе» Венички с Веничкой местоименного оформления обращения к самому себе посредством «я» и «ты». Например, из воспоминаний о покупке гостинцев для любимой и ребенка: «Это ангелы *мне* напомнили о гостинцах, потому что те, для кого они куплены, сами напоминают ангелов. Хорошо, что купил... А когда *ты* (можно было бы предположить использование формы “я”) их вчера купил? Вспомни...» (С. 27). Или: «– Да брось ты, – отмахнулся я *сам от себя*, – разве суета *мне твоя* нужна? Люди разве *твои* нужны? До того ли *мне* теперь?...» (С. 26) (курсив наш. – Н. Б.) То есть внутри речи одного персонажа (Венички), внутри разговора героя с самим собой звучат различные местоимения, внутренний монолог превращая во «внутренний диалог».

Самыми главными в диалогизации повествования являются обращения героя к самому себе: «Ничего, ничего, – сказал я *сам себе*, – ничего. <...> Все идет как следует. Если хочешь идти налево, *Веничка*, иди налево, я *тебя* не принуждаю ни к чему...» (С. 25), а также размышления героя, которые тоже можно представить как внутренний философский диалог с самим собой: «Если человеку по утрам бывает скверно, а вечером он полон замыслов, и грез, и усилий – он очень дурной, этот человек. Утром плохо, а вечером хорошо – верный признак дурного человека. <...> Если по утрам человек бодрится и весь в надеждах, а к вечеру его одолевает изнеможение – это уж точно человек дрянь, деляга и посредственность. <...> Кому одинаково любо и утром, и вечером,... – так это уж просто мерзавцы. <...> Кому одинаково скверно и утром, и вечером – ...это уж конченный подонок и мудозвон» (С. 35).

С первого взгляда, такие размышления – абстрактное отношение вообще, пафос как таковой. Веничке якобы трудно разрешиться конкретной моралью. Однако важную роль здесь играют супрасегментные единицы: «Понимание приходит в пространство между словами, в интервале, прежде чем слово схватывает и оформляет мысль,... этот интервал – безмолвие, не нарушенное знанием; оно открыто, неуловимо и внутренне полно» [14].

Может быть, именно подобную организацию текста имеет в виду А. Генис, когда пишет: «По мере продвижения к Петушкам в тексте наращиваются элементы бреда, абсурда. Мир вокруг клубится, реальность замыкается на болезненном сознании героя. <...> Здесь все рифмуется со

всем – молитвы с газетными заголовками, имена алкашей с фамилиями писателей, стихотворные цитаты с матерной бранью. В каждой строчке кипит зачатая водкой небывалая словесная материя. Пьяный герой с головой погружается в эту речевую протоплазму, оставляя трезвым заботиться о ее составе. Сам Веничка просто доверяется своему языку» [15, с. 51–52].

В поэме много фантастичного, ирреального, провокационного; в ней сочетаются религиозные мотивы и крайний (но не грубый) натурализм. Все это делает жанровую природу поэмы весьма свободной и открытой. Эта свобода и открытость есть выражение совершенной свободы и открытости авторского сознания. Наиболее ярко это проявляется в «драматизирующем повествовании диалогизме».

Каждый элемент такой жанровой конструкции соотносится с другими, такими же полноправными элементами и со всей моделью текста в целом. Все мешается со всем: жанры, стили, интер-тексты; и, тем не менее, вся эта мешанина представляет собой целостный завершенный акт сознания. Хотя бы и измененного.

-
1. Руднев В. П. Словарь культуры XX века. М., 1999.
 2. Волков Ю. Г. Человек : энцикл. словарь. М., 1999.
 3. Руднев В. П. Философия языка и семиотика безумия : избр. работы. М., 2007.
 4. Курицын В. Русский литературный постмодернизм. М., 2001.
 5. См. об этом: *Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического : избранное. М., 1995.
 6. *Ерофеев В. В.* Москва – Петушки // Ерофеев В. Собр. соч.: В 2 т. М., 2001. Т. 1. Здесь и далее ссылки на это издание даются в тексте в круглых скобках с указанием страницы.
 7. *Спивак Д. Л.* Язык при измененных состояниях сознания. Л., 1989.
 8. *Орлицкий Ю. Б.* «Москва – Петушки» как ритмическое целое: (Опыт интерпретации) // Литературный текст: проблемы и методы исследования // Анализ одного произведения: «Москва – Петушки» Вен. Ерофеева : сб. науч. тр. Тверь, 2001.
 9. *Муравьев Вл.* Высоких зрелищ зритель // Ерофеев В. Собр. соч.: В 2 т. М., 2001. Т. 1.
 10. *Мечковская Н. Б.* Язык и религия : пособие для студентов гуманитар. вузов. М., 1998.
 11. *Россохин А. В.* Личность в измененных состояниях сознания в психоанализе и психотерапии. М., 2004.
 12. *Липовецкий М.* «С потусторонней точки зрения»: (Специфика диалогизма в поэме Венедикта Ерофеева «Москва – Петушки») // Рус. лит. XX в. : направления и течения. Екатеринбург, 1996. Вып. 3.
 13. *Падучева Е. В.* Семантические исследования. М., 1996.
 14. *Померанц Г. С.* Кришнамурти и проблема религиозного нигилизма // Идеологич. течения совр. Индии. М., 1965.
 15. *Генис А.* Иван Петрович умер : ст. и расслед. М., 1999.

Проблема жанрово-родовых номинаций произведений ненецких писателей Тюменской области в региональной критике

Тюменская область, полиэтническая по своему составу, предстает регионом богатым в литературном отношении. В нем развивается несколько национальных литератур. Хантыйская представлена именами писателей Еремея Айпина, Романа Ругина, ненецкая – творчеством Ивана Истомина, Леонида Лапцуя, Анны Неркаги, Юрия Вэллы (Айваседы), мансийская – произведениями Ювана Шесталова и других авторов.

Творчество писателей – представителей малочисленных народов Севера имеет давний интерес у общероссийской критики. Немалую роль в становлении национальных художников слова Тюменского региона, в открытии их произведений всесоюзному читателю сыграла местная областная критика.

Жанрово-стилевые искания северных авторов всегда были предметом внимания в статьях, рецензиях О. Крицкой, Л. Полонского, К. Лагунова, В. Рогачева, А. Омельчука, Ю. Надточего, Ю. Афанасьева, В. Захарченко, О. Лагуновой и др. И это закономерно. В теории литературной критики признается, что эстетическая оценка произведения «не может миновать жанровый контекст» [1, с. 187].

Применительно к произведениям ненецких писателей региональные критики выделяли свойственное их произведениям, как стихотворным, так и прозаическим, родовое свойство эпичности. В ритмах поэзии Л. Лапцуя уловили «осязуемо неспешное эпическое звучание... народных преданий и сказаний». Его поэма-сказка «Тер» (1983) воспринималась как «эпический рассказ о ненецком богатыре Тере» [2], «большое эпическое полотно, охватывающее период от ледникового нашествия до победного изгнания иноземцев с территории Сибири» [3]. Это объясняли тем, что «животворные истоки» творчества поэта – «могучий ямальский эпос и народная песня...» [4]. «История творчества Л. Лапцуя – лиро-эпический песенный дневник дорогих ему людей», – обобщал В. Рогачев, выделяя при этом поэму «Победившие смерть» (1973) [5].

Эпическое может проявляться в лирике и как особый тип эмоционально-смыслового звучания. Драматизм переживаний лирического героя в стихотворении Ю. Вэллы «Письмо» создает у читателя ощущение их эпичности: «...соединение героев реально невозможно, а значит, оно отделяется абсолютной дистанцией от настоящего и будущего. Экзистенциально заданное желание для обоих превращается в общее предание, без слов понятное и хранимое». «Развернутые эпические фрагменты» в лирике Ю. Вэллы рассматриваются как пример «типичной этнопоэтики» народов Севера Западной Сибири [6].

Эпическое начало выделяли в прозе И. Истомина и А. Неркаги. В 1980-е годы Л. Якимова, В. Чуванов, Л. Жариков отмечали в романах И. Истомина «Живун» (1970) и «Встань-трав» (1977) широкий охват событий на Ямале после Октябрьской революции. В тюменской критике проза этого писателя была названа «эпически реалистичной». Подобная номинация связывалась прежде всего с опорой автора «на северную мифопоэтику и символику, в центре которых – человек и природа, антропоморфизм, народная жизнь и труд». Между тем признавалось, что «элементы эпизации» в произведениях И. Ного, И. Истомина, Л. Лапцуя, А. Неркаги неотделимы от «народно-исторических традиций творчества Л. Н. Толстого, М. Горького, А. Н. Толстого, М. Шолохова, В. Распутина» [7].

В повестях А. Неркаги эпичность предстает как способ мироповедения героя и закрепляется за конкретным типом героя – «родовые ненцы», «люди старшего поколения», которые «живут сопричастно первым дням творения». «Их дела и мысли синкретичны, то есть в них слиты все времена и искусство, все песни и ремесла, все стороны человеческого бытия» [8]. Эпический герой является носителем ценностей многовековой культуры своего народа, то есть соотносится с прошлым временем. Однако не все повести А. Неркаги получают равнозначную оценку с подобной точки зрения. По мнению других критиков региона, в повести А. Неркаги «Белый ягель» (1996) эпическое прошлое «не превращено в особую эстетическую ценность, удаленную от настоящего». И это отличает произведение автора от книг писателей Г. Сазонова, А. Коньковой, Е. Айпина. Персонажи «Белого ягеля» не видят в прошлом «высшего закона и не “равняются” по нему». Сами они «не похожи на эпических героев. Нет среди них никого, чья жизнь могла бы войти в легенду». «“Настоящее” – это обыденная жизнь...», и «содержание ее – ежедневный труд, лишенный поэзии, всякого эпического величия» [9]. В повести «Молчащий» писательница также «далека от идеализации прошлого народа – и тогда были жестокость, коварство, несправедливость» [10, с. 75].

Как видно, эпичность в произведениях ненецких авторов фиксировалась критиками сюжетно-тематически (обращение авторов к историческому прошлому своего народа, к фольклорным образам), соотносилась с типом героя, с идейно-эмоциональной доминантой произведения, обнаруживалась в ритмической организации стихов.

Обращаясь к вопросам художественного своеобразия произведений писателей Тюменского Севера, региональные критики обратили внимание на жанрообразующую роль фольклора в них. В поэмах Л. Лапцуя А. Омельчук увидел безусловную близость народным балладам, былинам. Жанр поэмы Л. Лапцуя «Тер» определялся как «историческая поэма» и как «эпический рассказ о ненецком богатыре Тере». Это объяснялось присутствием в поэме «реального и сказочного пластов» [2]. О романе И. Истомина «Встань-Трава» (1983) писали, что «проза и поэзия» в нем «составляют... прочный сплав. Истомин включает в ткань произведения хантыйские и зырянские народно-поэтические легенды и сказы» [11]. Центральная критика, обращаясь к стихам Л. Лапцуя, подобную жанровую особенность оценивала как стремление автора «следовать примеру предков в процессе поэтического творчества», как «проявление инстинкта сохранения непреходящего по ценности духовного богатства своего народа» [12].

Сложной в жанровом определении оказалась книга Ю. Вэллы «Вести из стойбища (эссе, рассказы, стихи)». В публицистической миниатюре «О своих вестях» «историко-философская публицистика дает начало колыбельной песне бабушки, последняя – сказке, сказка – лирическому триптиху самого поэта, лирика – преданию, сказу, юмореске». Признание целостности произведения – «это не коллаж» — все же затрудняло определение конкретного жанра: «Это не эссе..., тем более не рассказ, не поэма, а нечто самобытное, идущее от ненецкого фольклора, своеобразный слепок народной души...» В этом виделось «этническое своеобразие художественного отражения действительности», стремление поэта быть «вестником» культурного наследия своего народа [13].

В региональной прессе о книге Ю. Вэллы «Вести из моего стойбища» (1991) писали: «...стихи перемежаются с прозой, легенды и сказания – с самой современной былью, газетная информация – с откровением сердца» [14]. «Удивительный сборник. Все вперемежку: стихи, проза и эпитафии к ним в виде разговорных отрывков, газетных цитат, ненецких пословиц» [15]. В необычности формы и композиции увидели отражение самой национальной жизни, где также все сопряжено: «...человек и природа, легенды и были, прошлое и настоящее, романтика и проза

жизни — и где все в непрестанном движении, переменах...» [14]. Подчеркивалось, что «...специфическое сочетание прозы и стиха» в творчестве поэта во многом обусловлено устно-поэтической «формой контакта» молодых ненцев со старшим поколением [16]. Совмещение двух родовых начал оценивалось как установка поэта «на безыскусность выражения и объективность взгляда на мир» [17]. В центральной критике явление жанрового синкретизма в творческой практике Ю. Вэллы объяснялось его идентификацией одновременно с русской и родной культурой [18].

Доминирующим жанром в северной литературе считают повесть, полагая, что она является «наиболее удобной жанровой моделью эстетического завершения мира и человека для «северного художника». «Она наиболее пластична и генетически связана с древними образцами повествования, где нет личностной выделенности человека из мира, характерной для Нового времени» [19]. Тем не менее, использование северными писателями традиционных жанров и типов конфликтов русской литературы воспринимается как «освоение чужой культурной традиции в подлинно национальном варианте» [20]. Остранение от русской культуры и одновременно сопричастность ей обнаруживает конфликтность художественного сознания писателей Ю. Шесталова, А. Коньковой, Е. Айпина,

Н. Цымбалистенко, не отрицающая «постмодернистский дискурс» в повести. Он – «не самоцель, а, видимо, единственно возможный способ выразить на бумаге сложный комплекс внутренних переживаний и страданий писательницы» [10, с. 171].

Отсюда наблюдаемое в «Молчащем» совмещение разных жанровых образований: «полемиическая притча, имеющая временами черты страстного памфлета с пробивающимся субъективным голосом автора» [23]. Обращение А. Неркаги к форме притчи объясняется авторской задачей – это «проповедь читателю истинного способа мышления» [24].

В традиционное понимание реалистической повести не укладывается произведение А. Неркаги «Анико из рода Ного» (1974) «осмыслением в нем глобальных экзистенциальных проблем... жизни, смерти, свободы, долга» [10, с. 122]. Антропоморфизм всего живого в повестях А. Неркаги, «психологическое наполнение мифо-фольклорных образов», порождающее их «гибкость, смену, переливчатость аналогий и антитез», создает ощущение романности [25]. В произведении И. Истомина «Живун» выделяют такие «жанровые разновидности», как утопия и робинзонада, элементы автобиографического, исторического, этнографического, социально-бытового, психологического, авантюрного, любовного романа [26].

Критики приходят к выводу о том, что «северная» повесть второй половины XX века «демонстрирует сложный синтез эпических, лирических, драматических, метафорических, условных структур. Эти вновь возникающие модификации повести порождаются социальными, политическими, идеологическими феноменами, которых не было раньше» [10, с. 76].

Таким образом, внимание региональной критики к особенностям поэтики произведений И. Истомина, Л. Лапцуя, А. Неркаги, Ю. Вэллы определило проблему жанровой идентификации их творчества. Родовой и жанровый синкретизм в прозе и поэзии этих авторов критики объясняют тесной связью с национальной устно-поэтической традицией. Истоки подобного феномена связывают с особенностями освоения северными художниками современной литературной культуры, с направленностью проблематики их творчества.

1. Казаркин А. П. Литературно-критические оценки. Томск, 1987.

2. Омельчук А. Тугого времени струна // Поляр. звезда. 1983. № 3.

3. Сусой Е., Ного И. Мотивы фольклора в поэзии Л. Лапцуя // Космос Севера : сб. ст. / сост. О. К. Лагунова. Тюмень, 1996.

4. *Гладкая Л.* Негасимый свет таланта // Крас. Север. 1988. 20 авг.
5. *Рогачев В. А.* Спассенный оленем // Лапцуй Л. В. Песнь моя – моей земле : избранное. Тюмень, 2000.
6. *Лагунова О. К.* Культура прозы и стиха коренных малочисленных народов Севера Западной Сибири (Е. Айпин, Ю. Вэлла) // Вестн. Тюм. гос. ун-та. 1998. № 1.
7. *Рогачев В. А.* Самоидентификация северной литературы в эпоху глобальных искушений // Филологич. дискурс : Вестн. филол. факультета Тюм. гос. ун-та. Тюмень, 2004. Вып. 4.
8. *Рогачев В. А.* «...Гений чистой красоты...»: Критико-биограф. очерк творчества Анны Неркаги // Неркаги А. Молчащий : повести. Тюмень, 1996.
9. *Данилина Г. И.* Миф и литература в прозе писателей Тюменского Севера // Литература Тюменского края : кн. для учителя и ученика. Тюмень, 1997.
10. *Цымбалистенко Н. В.* Север есть Север... : Исторические судьбы коренных народов Ямала в историческом освещении. СПб., 2003.
11. *Полонский Л.* Нашлась Встань-трава // Тюмен. правда. 1985. 3 апр.
12. *Жулева А.* Ненецкий фольклор и поэзия Леонида Лапцуй // Крас. Север. 1992. № 11.
13. *Мельников М. Н.* Вести из моего стойбища // Сиб. огни. 1988. № 10.
14. *Васильева О.* Из оленьего рода // Новости Югры. 1991. 5 сент.
15. *Глухих А.* Человек со стойбища // Там же.
16. *Лагунова О. К.* Культура прозы и стиха коренных малочисленных народов Севера Западной Сибири (Е. Айпин, Ю. Вэлла) // Вестн. Тюм. гос. ун-та. 1998. № 1.
17. *Комаров С. А., Лагунова О. К.* Айваседа (Вэлла) Юрий Кылевич // Югория : энцикл. Ханты-Манс. автоном. округа. Ханты-Мансийск, 2000.
18. *Огрызко В. В.* Белые крики // Новости Югры. 1998. 5 марта.
19. *Комаров С. А., Лагунова О. К.* О характеристике литературного мышления народов Севера : (Экологическая проблематика, жанровые ориентиры) // Космос Севера : сб. ст. / сост. О. К. Лагунова. Тюмень, 1996.
20. *Данилина Г. И., Рогачева Н. А., Эртнер Е. Н.* Тюменская литература и освоение природных богатств // Литература Тюменского края : кн. для учителя и ученика. Тюмень, 1997.
21. *Рогачев В. А.* «...Гений чистой красоты...» : Критико-биографич. очерк творчества Анны Неркаги // Неркаги А. Молчащий: повести.
22. *Турков А.* Жизнь и слово // Лит. Россия. 1997. 14 февр.
23. *Шапоренкова Г.* Видение апокалипсиса // Мир Севера. 2002. № 1.
24. *Цымбалистенко Н. В.* Традиции и новаторство // Обская радуга. 2001. № 4.
25. *Качмазова Н.* Метаморфозы Анны Неркаги // Мир Севера. 2002. № 1.
26. *Цымбалистенко Н., Попов Ю.* История северной утопии // Мир Севера. 2001. № 3.

Авторские жанровые обозначения в драматургии XX века

Авторские жанровые определения представляют собой недостаточно изученную область как в генологии*, так и в исследованиях заголовочно-финального комплекса. Теоретики жанра в лучшем случае указывают на авторские жанровые обозначения как на «отдельный вопрос, требующий изучения» [3, с. 18] и ограничиваются традиционными ссылками на роман в стихах А. Пушкина, поэму Н. Гоголя или же рефлексии Л. Толстого, стимулировавшие исследования А. Чичерина и введение им продуктивного термина «роман-эпопея» [4]. Работу же Ю. Орлицкого «Минимальный текст (удетерон)» [5, с. 563–609] можно назвать первым и едва не единственным подступом к теоретическому осмыслению обозначения жанра произведения (в данном случае – однострочного стихотворного текста) в контексте проблематики ЗФК.

Что же касается авторских жанровых определений в драматургии, то они изучены весьма слабо (как в синхронии, так и в диахронии), не осмыслены на теоретическом уровне. Например, новейшие пособия по русской драматургии С. Я. Гончаровой-Грабовской [6], М. И. Громо-вой [7; 8], О. В. Журчевой [9], содержащие немало ценных замечаний по поводу авторских жанровых форм и поисков, вопросы жанровых обозначений фактически обходят стороной**. Исключением могут быть названы лишь некоторые статьи и фрагменты монографий В. Е. Головчинер [11; 12], О. Г. Лазареску [13], Ю. Б. Орлицкого [14], Е. К. Созиной [15], включающие размышления о поэтике заглавия и ЗФК драмы в целом, а также о жанровых наименованиях. Однако истинным приговором для исследователей звучат слова В. Е. Головчинер: «...разнообразие авторских

* Термин «генология» (наука о литературных родах и жанрах) был предложен еще в 1930-е годы Полем ван Тигемом [1] и получил широкое распространение благодаря работам Стефании Скварчинской. См. также выходящий с 1950-х годов под ее редакцией ежегодник «Zagadnienia rodzajow literackich».

** Не лучше в этом отношении обстоят дела и в современных исследованиях по украинской драматургии. Так, в фундаментальной коллективной монографии Центра Леся Курбаса [10], первом и пока единственном исследовании истории украинской драматургии и театра минувшего столетия, анализу авторских жанровых обозначений вовсе не находится места.

© Васильев Е. М., 2009

определений характера, типа, жанра произведения – в названии или под ним – так велико, что не поддается систематизации» [12]. Не претендуя ни в коей мере на полноту анализа, попытаемся все же осмыслить общие тенденции функционирования авторских жанровых определений в драматургии XX века и некоторые аспекты их соотношения с основным текстом произведения.

Система авторских жанровых определений, являющаяся своеобразным отображением теории драматического жанра, охватывает: 1) заголовки драматических произведений; 2) подзаголовки пьес; 3) другие элементы драматического текста, в том числе его ЗФК (эпиграф, предисловие, ремарки, послесловие); 4) авторские комментарии – высказывания о жанровой природе и специфике драм. Соответственно можно классифицировать авторские жанровые наименования на четыре группы: 1) заголовочные; 2) подзаголовочные; 3) внутритекстовые и 4) внетекстовые.

1. Примером «заголовочного» жанрового наименования может служить «Мистерия-буфф» Владимира Маяковского. Само название произведения не только является его поразительно точным жанровым определением. Оно, с одной стороны, намного точнее определяет жанровую природу пьесы, чем ее подзаголовки «героическое, эпическое и сатирическое изображение нашей эпохи», содержащий, скорее, дополнительную информацию о видах пафоса. С другой – свидетельствует о характерном для драматургии XX века сочетании возвышенного, патетического («мистерия») с низким, площадным («буфф»). Сам В. Маяковский указывает на этот парадоксальный синтез в специально написанном «либретто» пьесы: «Мистерия – великое в революции, буфф – смешное в ней» [16, т. 2, с. 359]. Такое соединение несоединимого (особенно если вспомнить жесткое табу на «смешное» в революции в советские времена) является следствием парадоксального художественного мышления Маяковского, в соответствии с которым трагедия и комедия, высокое и низкое неразделимы в искусстве и действительности. Действие «Мистерии-буфф», по словам ее автора, представляет собой «миниатюру мира в стенах цирка»* [Там же].

Заголовочные жанровые определения найдем и в таких драмах XX века, как «Интерлюдия в театре» и «Притчи о далеком будущем» Б. Шоу,

* Кстати, сатирические комедии В. Маяковского «Клоп» и «Баня», соединяющие в себе драматизм и буффонаду, сказочность и цирковую эксцентрику, также синтезируют элементы как различных драматических жанров, так и разных видов искусства. Недаром автор дает обозначение «Бани» как «*драмы в шести действиях с цирком и фейерверком*». В связи с этим отметим недавнюю статью Н. Сарафановой, посвященную цирку в русском театре начала XX века и творчеству Маяковского в частности [17].

«Баденская учебная пьеса» и «Трехгрошовая опера» Б. Брехта, «Балаганчик» А. Блока и «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского, «Притча о шлагбауме» В. Минко и «Драма в учительской» Я. Стельмаха, «Комедия города Петербурга» Д. Хармса и «Мираклъ из Мо-хо-го» И. Бахтерева, «Провинциальные анекдоты» А. Вампилова и «Маленькие комедии большого дома» Г. Горина и А. Арканова, «Театр времен Нерона и Сенеки» и «Спортивные сцены 1981 года» Э. Радзинского, «Споры о Достоевском» Ф. Горенштейна и «Маленький спектакль на лоне природы» С. Лобозерова, «Стереоскопические картинки частной жизни» Д. А. Пригова и «Три действия по четырем картинам» Вяч. Дурненкова.

2. Богатый, воистину неисчерпаемый материал для построения теории жанров драматургии XX века представляет собой система авторских определений Бернарда Шоу, большинство из которых имеют «подзаголовочный» характер. Огромный диапазон драматургического творчества Б. Шоу сказался и на его жанровых обозначениях. Практически для каждой из пятидесяти двух своих пьес он находит оригинальный подзаголовок. Здесь фигурируют и традиционные, «чистые» жанры драматургии: «трагедия» («Врач перед дилеммой»), «комедия» («Свадьба по-деревенски»), «мелодрама» («Ученик дьявола»), «фарс» («Огастес исполняет свой долг»). Однако при этом традиционный жанр может иметь разнообразные жанровые разновидности. Например, комедия у Б. Шоу может быть «романтической» («Оружие и человек») и «мелодраматической» («Обращение капитана Брассбаунда»), «тематической» («Сердцеед») и «помпезной» («Миллионерша»), «комедией с философией» («Человек и сверхчеловек») и даже «комедией вне всякой манеры» («Миллиарды Байанта»). Таким образом, уже в самих жанровых обозначениях декларируется присущая драме XX столетия синтетическая природа произведения.

Характерной чертой жанристики Б. Шоу является также тенденция к реставрации архаических жанров драматургии. Так, ему принадлежат две пьесы, относящиеся к жанру, существовавшему в английском театре конца XV–XVI веков – интерлюдии. Это «Интерлюдия в театре» (жанр, как мы уже видели, заголовочный) и «Смуглая леди сонетов» (содержащая подзаголовок «интерлюдия»). Б. Шоу имеет также опыт создания «мистерии» – жанра, прекратившего свое существование еще в середине XVI в. Подзаголовок драмы «Кандида» определяет ее именно как мистерию. Обращается Шоу и к такому древнему жанру, как притча: «Андрокл и Лев» и «Притчи о далеком будущем» (и здесь одно жанровое обозначение подзаголовочное, а другое – заголовочное). Но едва ли не самой пло-

дотворной становится работа Б. Шоу по реставрации такого «мертвого» жанра, как «экстраваганца». Жанр экстраваганцы существовал в английском театре на рубеже XVIII–XIX веков. Это были пьесы фантастического содержания с элементами песни, танца и забавными переодеваниями. На основе этого полузабытого жанра эксцентриады Б. Шоу создает оригинальный жанр «политической экстраваганцы». Эксцентрические по форме, эти произведения приобретают острое политическое содержание. К «политическим экстраваганцам» принадлежат блестящие пьесы Шоу конца 1920–1930-х годов: «Тележка с яблоками» (подзаголовок – «политическая шутка»), «Горько, но правда» (подзаголовок – «политический гротеск»), «На мели» (подзаголовок – «политическая комедия») и «Женева» (подзаголовок – «Еще одна политическая экстраваганца»).

Система жанровых обозначений Б. Шоу свидетельствует и об открытости его драм всевозможным межжанровым, междошовым и межвидовым сплавам. Так, драматическое может соединяться одновременно и с лирическим, и с эпическим. Примером этого является пьеса «Великолепный Бэшвил, или Вознагражденное постоянство», имеющая авторский подзаголовок «Стихотворное переложение романа “Профессия Кэшела Байрона”» (роман этот был создан Б. Шоу в начале 1880-х годов). «Великолепный Бэшвил» совмещает в себе и лирическую стихию, и пародийный фарс, и приметы эпической драмы. Жанровую природу этой малоизвестной пьесы можно определить как «лиро-эпический фарс». О синтезе разнородных и разновидовых жанрообразующих элементов может свидетельствовать и подзаголовок знаменитой комедии «Пигмалион» – «роман-фантазия в пяти действиях».

Ряд драматических произведений Б. Шоу (что также подтверждается подзаголовками) граничит и с жанрами публицистики. Так, пьеса «О’Флаэрти. Кавалер ордена Виктории» определена автором как «Воспоминание о 1915 году. Памфлет о воинской повинности», а драма «Огастес исполняет свой долг» имеет подзаголовком «Драматический трактат в свободной форме по поводу экономии, вызванной требованиями военного времени, и прочих проблем. Правдивый фарс». Элементы публицистичности содержат такие произведения Б. Шоу, как «дискуссии» «Майор Барбара» и «Неравный брак», «пьеса-демонстрация» «Охваченные страстью», а также «проповедь в форме жестокой мелодрамы» «Разоблачение Бланко Поснета».

Театр Шоу взаимодействует и с другим видом искусства – театром марионеток. Большой поклонник кукольного театра, Б. Шоу на исходе жизни пишет свой «фарс для кукол» «Шекс против Шо», добродуш-

ную пародию на Шекспира и самого себя. Показательно, что один из наиболее сильных комических эффектов этого кукольного фарса достигается путем использования прямых цитат и реминисценций из трагедий Шекспира.

И еще одна особенность системы жанровых определений Б. Шоу. Драматург-парадоксалист соединял несоединимое не только в своих произведениях, но и в их подзаголовках. Уже в них Шоу сталкивает взаимоисключающее: пьеса «В золотые дни доброго короля Карла» именуется «правдивой историей, которая никогда не случалась», а эксцентрическую «Страсть, яд, окаменение» драматург определяет как «короткую трагедию для ярмарочных театров и балаганов».

Следует отметить, что подобное парадоксальное соединение несоединимого в самих авторских жанровых подзаголовках является приметой всей драматургии XX века. Подзаголовок становится одним из уровней художественного текста, на которых действует закон парадокса, совмещающий взаимоисключающее. Так, Оскар Уайльд назвал свою пьесу «Как важно быть серьезным» «легкомысленной комедией для серьезных людей». «Жестокий фарсом» именует свою «Чудесную башмачницу» Федерико Гарсиа Лорка. Авторское обозначение «Ромула Великого» Фридриха Дюрренматта – «неисторическая историческая комедия». Подобный прием применяет Макс Фриш: его «Бидерман и поджигатели» имеет подзаголовок «поучительная пьеса без поучений». А «Любовники в метро» Жана Тардые определены автором как «комический балет без танцев и музыки».

Соединяется «несоединимое» и в авторских жанровых обозначениях бельгийского драматурга Мишеля де Гельдерода. Например, «религиозная по сюжету» пьеса «Святой Франциск Ассизский», по свидетельству автора, «показывала жизнь святого, используя самые фантастические и неожиданные приемы, заимствованные из балета, пантомимы, мюзик-холла» [18]. Такое взаимодействие с недраматургическими формами отразилось и в гельдеродовских жанровых определениях, которые нередко совмещают противоположное. Так, пьеса «Смерть доктора Фауста» названа «трагедией для мюзик-холла», а драма «О дьяволе, который проповедовал чудеса» (сам заголовок которой приближается к оксюморонному) – «мистерией для кукольного театра». «Поминки в аду» драматург обозначил как «трагедию-буфф», а пьесу «Пантаглейз» – как «невеселый водевиль».

Подобно Бернарду Шоу, Мишель де Гельдерод сумел создать систему разнообразных авторских жанровых наименований. Среди них – «фарс»

и «дивертисмент», «мистерия» и «моралите», «драматическая комедия» и «драматическая феерия», «пьеса для марионеток» и «момент». В этой системе, как видно, новую жизнь обретают архаические, в основном средневековые жанры драматургии (моралите, мистерия, дивертисмент), а жанры высокие легко взаимодействуют с низкими, порою внедраматическими (трагедия-буфф, трагедия для мюзик-холла, мистерия для кукольного театра). По замечанию Л. Г. Андреева, «Гельдерод давал такие определения жанра, что свобода его действий в рамках этой приближенности словно бы подразумевалась. Пестрым перечнем жанровых признаков Гельдерод скорее оповещал о свободе жанра, чем о своих перед ним обязательствах» [19].

Своеобразной квинтэссенцией теории жанрообразования в драматургии XX века является система жанровых определений представителей театра абсурда. Среди жанровых наименований их пьес весьма малый удельный вес занимают каноничные, «чистые» жанры. Например, такие жанры, как трагедия или мелодрама, отсутствуют напрочь. А традиционные комические жанры чаще всего имеют «уточнения», призванные уже своим подзаголовком по-новому взглянуть на пьесу. Если это фарс, то «фарс в новом измерении» («Односторонний маятник» Н. Ф. Симпсона), если комедия, то «несценическая комедия» («Прерываемый акт» Т. Ружевича), или же – с оговоркой – «так называемая комедия» («Вышел из дому» Т. Ружевича). На нейтральные определения «пьеса» или «драма» абсурдисты также нередко смотрят по-новому. И пьеса становится «абсурдной», как обозначает жанр «Эндшпиля» С. Беккет, или же вообще «антипьесой», как именует Э. Ионеско «Лысую певицу». Драма же превращается в «псевдодраму» («Жертвы долга» Э. Ионеско).

Основной структурный тип в драматургии абсурда – смешанный жанр, в котором переплетаются признаки жанров «чистых». Среди авторских определений этих смешанных жанров фигурируют «трагикомедия» («В ожидании Годо» С. Беккета), «трагифарс» («Стулья» и «Носороги» Э. Ионеско), «псевдоклассический трагифарс» («Папа, папа, бедный папа!..» А. Копита), «комическая драма» («Урок» Э. Ионеско), «комическая мелодрама» («Макбет» Э. Ионеско) и др.

Диффузия в театре абсурда охватывает и элементы пограничных видов искусства. Этот процесс также декларируется авторскими жанровыми наименованиями: «клоунада» («Негры» Ж. Жене, «Картина» Э. Ионеско), «мим для одного актера и колючки» («Сцена без слов II» С. Беккета), «комический балет...» («Любовники в метро» Ж. Тардьё),

«криминальная хроника времен санации» («Графская пломба» С. Мрожека), «радиопьеса» («Про всех падающих» и «Зола» С. Беккета, «Рычаг» Р. Пенже, «Бойня» С. Мрожека), «телеспектакль» («Дом на границе» С. Мрожека).

У других представителей драмы XX века подзаголовки также отражают органическое взаимодополнение разных элементов: «драматическая комедия» («Событие» В. Набокова), «трагикомедия народный лубок» («Трибунал» А. Макаенка), «комедия о буржуазной трагедии брака» («Играем Стриндберга» Ф. Дюрренматта), «сентиментальный фельетон» («Верочка» А. Макаенка), «комедия-памфлет» («Плохая квартира» В. Славкина), «трагический фарс (радиопьеса)» («Реинкарнация» Г. Горина) и т. д.

Наконец, в современной постмодернистской драме традиционные жанровые параметры не способны пояснить ее природу и поэтику. И хотя извечные жанровые формы фигурируют порой в авторских жанровых обозначениях (пьесу «Мертвые уши, или Новейшая история туалетной бумаги» Олег Богаев именует «комедией в двух действиях», «Анна Каренина II» Олега Шишкина названа «драмой в двух действиях», «Гамлет. Версия» определен Борисом Акуниным как «трагедия в двух актах»), объяснить это можно и инерцией драматургии прошлого, и иронически-игровым переосмыслением/осмеянием этих форм, и отсутствием терминов, адекватных жанровым поискам художников-постмодернистов.

Впрочем, в среде самих драматургов налицо стремление «расшатать» привычные жанровые определения и создать оригинальные, антиканонические. Среди авторских подзаголовков пьес мы найдем: «кабаре» («Мужская зона» Л. Петрушевской) и «явь и сновидения в 2-х частях» («Иосиф и Надежда (Кремлевский театр)») О. Кучкиной, «фильмовую мелодраму 1928 года о жизни, любви и разоблачении знаменитой шпионки Мата Хари в пяти фильмах» («Глаза дня» Е. Греминой) и «семейный альбом в четырех фотографиях» («Друг ты мой, повторяй за мной» Е. Греминой), «радиотрагедию для двух репродукторов» («Революция» Д. А. Пригова) и «молодежный “капустник” в 2-х действиях» («Бирюлево хиллз» В. Овдина), «хохмедию в двух воздействиях» («Блин 2» А. Славовского) и «сексуальное приспособление в двух действиях» («Фаллоимитатор» О. Богаева), «комнату смеха для одинокого пенсионера в одном действии» («Русская народная почта» О. Богаева) и «тридцать три счастья в двух действиях» («Человек-корыто» О. Богаева), «переживательную историю со счастливым концом» («Загадка таинственного секрета,

или Большая меховая папа» К. Драгунской) и «театр.doc» («Первый мужчина» Е. Исаевой).

Своеобычными подзаголовками богата и современная украинская драматургия. Здесь фигурируют «фэнтези-притча с элементами черной современности» («Авва и смерть» Оксаны Танюк), «мебельно-интерьерный этюд в лаковой тональности» («Улица имени шкафа Леонардо» В. Стралита), «кризисный этюд среднего возраста» («Три патрона» В. Стралита), «драматический этюд с фантазиями» («Крейзи» Светланы Новицкой), «современная сказка» («Моя душа со шрамом на колене» Ярослава Верещака), «экосказка» («Вторжение с планеты пластиковой бутылки» В. Стралита), «драматическая фантасмагория» («Я видел чудный сон...» С. Новицкой)...

3. Примером авторских жанровых определений в других элементах драматического текста, встречающихся, конечно же, не так часто, как в подзаголовках, может служить система ремарок, которыми Даниил Хармс снабдил печатный текст своей пьесы «Елизавета Бам». Д. Хармс разделил пьесу на девятнадцать эпизодов – «кусков», каждый из которых должен иметь собственный жанр. Среди хармсовских обозначений этих «кусков» найдем:

- (1) – «Кусок реалист., мелодрама»;
- (2) – «Кусок реалистический, комедийный»;
- (4) – «Жанр бытовой – комедийный»;
- (7) – «Торжественная мелодрама»;
- (9) – «Кусок пейзажный» (пародия на натурализм);
- (12) – «Кусок чинарский» (скомороший, балаганный);
- (15) – «Балладный пафос»;
- (19) – «Концовка, оперный» [20, с. 522–523].

Как видим, согласно авторскому замыслу, каждый эпизод драмы имеет оригинальную жанровую разновидность. Причем встречаются как традиционные драматические жанры (комедия, мелодрама), так и жанры внедраматические (баллада) и даже внелитературные (опера). К тому же, каждая из этих жанровых форм в «Елизавете Бам» пародируется («кусок пейзажный») и парадоксально «выворачивается» («торжественная мелодрама»). В своей экспериментальной пьесе Д. Хармс осуществляет попытку «накладывания» разнообразнейших жанрообразований, своего рода монтажа жанров.

Подобный монтаж, являющийся приметой едва ли не всей драмы XX века, декларируется и в иных элементах драматического текста. Например, один из провозвестников театра обэриутов и театра абсурда Лев

Лунц в предисловии к своей пьесе «Вне закона» отмечает: «Я пытался разрешить трудную задачу: начав водевилем, кончить трагедией. Я хотел сделать этот переход органическим: он вытекает из основной идеи пьесы» [21, с. 42]. А в послесловии к другой драме Л. Лунца «Бертран де Борн», носящем характер театрального манифеста, также содержатся размышления о жанровой природе и системе. Здесь автором декларируется задача «из низкого создать высокое, из зверского – трагическое». Здесь же содержится уточнение жанрового подзаголовка пьесы («Если бы я был дерзок, я бы назвал свою трагедию романтической. Но я не решаюсь: слишком ответственно звучит это слово, слишком оно мне дорого»). И в этом же послесловии Лев Лунц «реабилитирует» еще один вплетенный в его драматический текст жанр – мелодраму: «Мелодрама спасет театр. Фальшивая литературно, она сценически бессмертна! А для меня сценичность важна прежде всего» [Там же, с. 142]. Любопытно, что особое внимание к мелодраме сближает Л. Лунца и Д. Хармса, да и не только их. В самом деле, жанр мелодрамы – пьесы с острой интригой, преувеличенной эмоциональностью, резким противопоставлением добра и зла и морально-дидактической тенденцией, практически не встречается в чистом виде в театральном искусстве XX века. Однако мелодраматические приемы заметны в трагедиях, комедиях, трагикомедиях, драмах, что мы наблюдали в вышеприведенных авторских жанровых обозначениях Б. Шоу, Э. Ионеско, Е. Греминой и др.

4. Немаловажную часть системы авторских жанровых обозначений, наряду с наименованиями заголовочными, подзаголовочными, внутри-текстовыми, составляют внетекстовые авторские комментарии, высказывания, «разбросанные» по многочисленным художественным и публицистическим произведениям, статьям и эссе, интервью и выступлениям. Так, например, охотно высказывался по поводу жанровой природы своих пьес Эжен Ионеско. Он всегда решительно протестовал против постановок своих пьес, не учитывающих присущее им переплетение разнородных начал, возмущался их интерпретацией как сугубо пародийных, карикатурных, фарсовых. Драматург сетовал на то, что зрители приходят на «Лысую певицу», которая призвана стать «трагедией языка», чтобы посмеяться. В американской постановке «Носорогов», в которой пьеса трактовалась как забавный фарс, Э. Ионеско усмотрел «интеллектуальное мошенничество»: «пускай это фарс, но фарс трагический» [22]. Не принял он и «Носорогов» в Германии – иную крайность в толковании: в немецкой версии пьесы превратилась в трагедию. По словам Ионеско, в соответствии с авторским замыслом пьесу интерпретировал лишь Жан-

Луи Барро, метко назвавший «Носорогов» «бурлескным кошмаром» и «братьями Маркс у Кафки» [23].

Э. Ионеско неоднократно постулировал в своих высказываниях парадоксальную жанровую диффузию и гибридизацию: «Я назвал свои комедии “антипесами”, “комическими драмами”, а драмы – “псевдодрамами” или “трагифарсами”, ибо, как мне кажется, комическое трагично, а трагедия человека смехотворна» [24, с. 48]. Поясняет Ионеско и единство противоположностей в своих произведениях. Драматург отмечал, что в «псевдодраме» «Жертвы долга» он попытался «утопить комическое в трагическом», а в «трагифарсе» «Стулья» – трагическое в комическом; «или, если угодно, противопоставить комическое трагическому, чтобы объединить их в новом театральном синтезе» [Там же, с. 49]. Впрочем, он оговаривает, что полярные элементы не должны растворяться друг в друге: «...они сосуществуют, взаимно отталкиваются... создают динамическое равновесие, напряжение» [Там же].

Мысли о взаимодействии и взаимозаменяемости противоположных жанровых категорий, трагического и комического, о выполнении противоположной их природе функций Эжен Ионеско высказывал неоднократно. «Комедия, будучи предчувствием абсурда, кажется мне более безысходной, чем трагедия. Комичность не имеет выхода» [Там же, с. 48]. И с ним созвучны в своих высказываниях другие представители театра абсурда. Сэмюэлю Беккету принадлежит мысль о том, что «жизнь каждого человека, если ее проанализировать в целом, останавливаясь исключительно на узловых моментах, и вправду трагична. Но, всматриваясь в каждую ее деталь отдельно, окажется, что она имеет характер комедии. Ибо все жизненные неурядицы, постоянная раздраженность в каждый отдельный момент, желания и страхи, неудачи каждого мгновения – все зависит от случая, который каким-то образом окажется комической шуткой. Тогда как неутоленные желания, немилосердно разбиваемые судьбой, примноженное страдание и ошибки со смертью в финале, несомненно, трагичны. То есть, оказывается, что судьба как будто прибавила к жизненным катастрофам непостижимый фарс, заполнив наше бытие всей совокупностью трагических черт. И все же мы не в состоянии каким-то образом доказать собственное достоинство трагиков, всю жизнь играя глупейшие комедийные роли» [25].

«Мне все в жизни кажется смешным, – сознавался английский абсурдист Гарольд Пинтер. – Даже трагедия комична». Г. Пинтер, по его словам, воссоздает в пьесах ту «реальность абсурда», в которой «все комично, но всегда наступает момент, когда “человеческая ситуация”,

подобно трагедии, перестает быть смешной» [26, с. 242]. Отметим, что Пинтер является основоположником жанра «комедий страха», само наименование которого означает, что театр одновременно и забавляет, и вселяет страх. По выражению еще одного абсурдиста – француза Жана Жене, трагедию можно описать следующим образом: «взрыв хохота, обрываемый рыданием, возвращающим нас к источнику всякого смеха – к мысли о смерти» [27]. Как видим, даже в этом определении трагическое и комическое пребывают в состоянии свободного взаимного перетекания.

В системе экстратекстовых высказываний драматургов XX века можно заметить еще одну примечательную черту: границы между трагическим и комическим и другими противоположными категориями становятся зыбкими, а то и вовсе исчезают. Так, по признанию Э. Ионеско, он «никогда не мог понять разницы между комическим и трагическим» [24, с. 48]. Процесс диффузии, взаимозамены и взаимодополнения полярных явлений приводит к слабости межжанровых перегородок. Взаимное притяжение разнородных частиц в тексте становится настолько сильным, что само их отталкивание, похоже, совсем невозможно. «Возьмите трагедию, – предлагает Э. Ионеско, – ускорьте действие, и получите комическую пьесу; полностью освободите персонажей от психологии, и получите еще более комическую пьесу; превратите своих персонажей в социальные типы, списанные с социальной действительности, и вы снова получите космическую пьесу... трагикомическую» [28].

Зыбкость межжанровых границ отмечали в своих высказываниях многочисленные драматурги минувшего столетия (Г. Аполлинер, А. Арто, Б. Шоу, Б. Брехт и др.). Б. Шоу, например, отмечал, что хотя две его пьесы – «Профессия миссис Уоррен» и «Сердцеед» – номинально принадлежат к разным жанрам (первая представляет собой «грубую мелодраму», а вторая – «трагикомедию»), оба они «созданы одинаковым способом», а различия между ними «носят чисто случайный характер» [29, с. 35].

В заключении хотелось бы отметить, что авторские жанровые определения не всегда нужно принимать полностью, «на веру». Одни авторские наименования могут послужить основанием для исследователя, они меткие и точные, как, скажем, подзаголовки Б. Шоу или высказывания о собственных драмах Э. Ионеско. Другие же могут не соответствовать реальной жанровой природе произведения. Так, пьесы «Владимир Маяковский», «Генрих IV» и «Святая Иоанна скотобоен» названы соответственно В. Маяковским, Л. Пиранделло и Б. Брехтом «трагедиями». Однако по сути своей все они принадлежат к жанру трагифарса,

что неоднократно отмечалось исследователями*. Такими же приближенными являются и «комедии» Ф. Дюрренматта, ни одна из которых не представляет собой образец чистого комедийного жанра. Дюрренматовские пьесы – «трагические комедии», как верно определил сам драматург жанр своей пьесы «Визит старой дамы». Хотя авторские мнения и самооценки нередко субъективны, к ним следует относиться не только критично, но и уважительно. Провести четкое размежевание между высказываниями писателей и литературоведов невозможно (да и не нужно). Как справедливо отмечает Н. Копыстьянская, «они все вместе составляют единство критической теоретической мысли. Писателям стоило бы значительно больше внимания уделять аналогичным работам ученых, так же как теоретикам – работам художников» [2, с. 20].

Как известно, авторским коллективом во главе с Г. В. Иванченко и Ю. Б. Орлицким ведется работа по созданию «Словаря заглавий русской поэтической книги». Думается, настало время начать работу и над составлением подобного лексикона авторских жанровых наименований – для начала, например, на богатом и разнообразном материале драмы XX века.

-
1. *P. van Tieghem*. La Guestion des genres littérature. Helicon, 1938.
 2. *S. Skwarczyńska*. Wstęp do nauki o literaturze. T. III. Warszawa, 1965.
 3. См., напр.: *Копыстьянская Н. Х.* Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. Львів, 2005.
 4. *Чичерин А. В.* Возникновение романа-эпопеи. М., 1958 (2-е изд.: М., 1975).
 5. См.: *Орлицкий Ю. Б.* Стих и проза в русской литературе. М., 2002.
 6. *Гончарова-Грабовская С. Я.* Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века : учеб. пособие. М., 2006.
 7. *Громова М. И.* Русская современная драматургия : учеб. пособие. М., 2003.
 8. *Громова М. И.* Русская драматургия конца XX – начала XXI века : учеб. пособие. М., 2006.
 9. *Журчева О. В.* Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века : учеб. пособие. Самара, 2001.
 10. Украинский театр XX века. К., 2003.
 11. *Головчинер В. Е.* Эпическая драма в русской литературе XX века. Томск, 2007 (Разд. «Мистериальная драматургия Маяковского»).
 12. *Головчинер В. Е.* Неклассическая драма в русской литературе // Литература и театр : материалы Междунар. науч.-практич. конф., посв. 90-летию со дня рожд.

* В. Фролов называет «трагедию» «Владимир Маяковский» «трагическим балаганом», обращая внимание на «парадоксальные, символично-фантастические абсурдные ситуации» пьесы [30]. Н. Елина отмечает «двойной фарс», разыгрываемый в доме Генриха IV [31, с. 20]. Б. Райх, рассматривая пьесу Брехта, делает вывод о том, что «Святая Иоанна скотобоен» оказалась «трагическим фарсом о доверчивой... недостойной помощнице делу революции» [32, с. 88].

- засл. деятеля науки РФ, почет. проф. Самарского гос. ун-та Льфа Адольфовича Финка. Самара, 2006.
13. *Лазареску О. Г.* Литературное предисловие в драме: генезис, история, поэтика // *Драма и театр* : сб. науч. тр. Тверь, 2007.
 14. *Орлицкий Ю. Б.* Драмагедии «хеленуктов» // *Драма и театр* : сб. науч. тр. Тверь, 2005. Вып. 5; *Орлицкий Ю. Б.* Синтез стиха и прозы в драматургических произведениях Игоря Бахтерева (к поэтике обэриутов) // Там же.
 15. *Созина Е. К.* Этика реализма в поэтике заглавий пьес А. Н. Островского // *Драма и театр* : сб. науч. тр. Тверь, 2005. Вып. 5.
 16. *Маяковский В. В.* Полное собрание сочинений: В 13 т. М., 1956.
 17. *Сарафанова Н. В.* «Цирковое искусство» русского авангарда: некоторые особенности поэтики В. В. Маяковского // *Литература и театр* : материалы Междунар. науч.-практич. конф., посв. 90-летию со дня рожд. засл. деятеля науки РФ, почет. проф. Самарского гос. ун-та Льфа Адольфовича Финка.
 18. *Гельдерод, Мишель де.* Театр. М., 1983.
 19. *Андреев Л.* Маски Мишеля де Гельдерода // *Гельдерод, Мишель де.* Театр.
 20. *Хармс Д.* Полет в небеса. Л., 1991.
 21. *Луңц Л.* Вне закона : пьесы, рассказы, статьи. СПб., 1993.
 22. *Ионеско Э.* Слова и послесловия // *Театр.* 1994. № 2.
 23. *Барро Ж.-Л.* «Носорог» – это бурлескный кошмар // *Театр.* 1994. № 2.
 24. *Ионеско Э.* Противоядия. М., 1992.
 25. Review 'Waiting for death the philosophical significance of Beckett's En attendant Godot,' by Ramona Cormier and Janis L. URL: <http://www.english.fsu.edu/jobs/num07/Num7Hesla.htm>
 26. Цит. по: *Esslin M.* The Theatre of the Absurd. L., 1987.
 27. Преодолев головокружение: О творчестве Жана Жене // *Театр.* 1989. № 7.
 28. *Ионеско Э.* Мысли // *Театральная жизнь.* 1992. № 8.
 29. *Шоу Б.* Автобиографические заметки. Статьи. Письма. М., 1989.
 30. *Фролов В. В.* Муза пламенной сатиры: Очерки советской комедиографии (1918–1986). М., 1988.
 31. *Пиранделло Л.* Пьесы. М., 1960.
 32. *Райх Б. Ф.* Брехт: (Очерк творчества). М., 1960.

Жанр «маленького романа» в прозе Леонида Зорина

Леонид Генрихович Зорин – яркий, талантливый представитель литературы XX столетия, прославивший себя как в драматургии, так и в прозе, создавший за свою многотрудную и долгую жизнь (ныне ему идет восемьдесят пятый год) огромное количество произведений, написанных в самых разных жанрах. Он давно снискал славу «интеллектуального писателя», прочно заняв свое место в литературном пространстве элитарной прозы. Его произведения, выгодно противостоящие массовой и постмодернистской литературе, рассчитанные на вдумчивого, серьезного читателя, уходят своими истоками к исповедальной городской прозе, так громко заявившей о себе в середине прошлого столетия в отечественной литературе, и к интеллектуальному западноевропейскому роману. Творчество Л. Зорина поистине многогранно. Прозаик, написавший большое количество произведений социально-философского плана об уходящем двадцатом столетии, блестящий драматург, автор многочисленных пьес, с успехом прозвучавших в различные времена и ныне идущих на сценах отечественных и зарубежных театров, Зорин удивительно настойчиво и плодотворно соединяет и драму, и прозу – в этом одно из уникальных свойств его замечательного таланта. Прозе уделено главенствующее внимание в последние десятилетия. Драматургические и прозаические произведения Зорина можно воспринять как *единый творческий контекст писателя*, отражающий мировоззрение художника, его жизненные наблюдения и оценки. Общность этого «единоначалия» особенно ощутима в последнее десятилетие, когда появились такие романы и повести писателя, как «Трезвенник», «Сансара», «Юпитер», «Из жизни Ромина», «Медный закат». Началось это смысловое сближение еще с ранних прозаических опытов писателя, но особенно заметным стало с появлением таких его романов, как «Старая рукопись» и «Странник», где автор обратился к тем ключевым мотивам своего творчества, которые изначально интересовали его в драматургических произведениях. Это поиск духовности и смысла жизни, неудовлетворенность буднями и окружающей действительностью, стремление к творческой реализации героем-интел-

лектуалом – типичным зоринским персонажем равно как в драме, так и в прозе. Позднее появились другие произведения, среди которых «Алексей», «Забвение», «Господин Друг», «Тень слова».

Жанровый спектр творчества Зорина достаточно разнороден: рассказы, повести, романы, воспоминания, дневники... Леонид Генрихович постоянно ищет формы, наиболее полно отвечающие очередным новым замыслам: от «записных книжек» («Зеленые тетради») – к «мемуарному роману» («Авансцена»), далее – к «монологу» (так определен жанр романа «Он») и к «маленькому роману» («Кнут», «Алексей» и др.). Именно этой жанровой форме писатель отдает заметное предпочтение в последние годы. Более того, жанр «маленького романа», столь популярный в современной прозе (Николай Климонтович, Елена Яковлева и многие другие), довольно успешно разрабатывается Зориным, занимая ведущее место в его творческой лаборатории и объединяя, казалось бы, различные произведения писателя в своеобразный тематический цикл, смысловым ядром которого является судьба интеллигента в столь непростом двадцатом столетии и его напряженная духовная жизнь, поиски смысла жизни и потери. *«Маленькие романы»* (которые критика зачастую назойчиво именует повестями) – «Алексей», «Кнут», «Забвение», «Завещание Гранда», «Обида» – представляют героя-интеллигента, ведущего своеобразный поединок со временем и своими современниками, предъявляя к людям и ко Времени особый счет, продолжая сквозную тему всего творчества Зорина. В данном случае, как нам кажется, емкость, некая внутренняя сжатость «маленького романа» позволяет автору предельно четко и динамично передать судьбу индивида в определенном историко-культурном срезе, одновременно представляя и судьбу отдельного героя (либо целый круг лиц, близких к нему), и судьбу общества на протяжении длительного хронологического периода. Сам автор, объясняя свое внимание к данной жанровой форме, говорит следующее: «Маленький роман – хороший формат. Не надо “растекаться по древу”. Писать надо емко, но сжато». [1]. Зорин свободно владеет временным пространством, раздвигая или сужая хронологические рамки, представляя динамику внутреннего движения действия. Его в большинстве случаев составляет та самая напряженная духовная жизнь героев, которая занимает писателя. Это своеобразный диалог со Временем, пока не заверченный, но приближающийся к завершению. Писателя привлекает прежде всего тип человека артистичного, творческого. Как правило, это люди интеллектуально-творческих профессий: артисты, режиссеры, ученые, литераторы, художники, журналисты. Именно эта духовная элита интересует писа-

теля. Поэтому так четко обозначается один из *мотивных рядов* Зорина – *путь художника*, его отношения с властями и с окружающим социумом. Еще в ранних пьесах писателя достаточно четко заявлен этот художественный тип – следует вспомнить его пьесы «Дион», «Коронация», «Карнавал» и многие другие. В дальнейшем этот тип персонажа становится ведущим, занимая центральное место в многообразной портретно-живописной палитре художника. «Покровские ворота» – яркий тому пример. Этот же тип является ведущим в прозе Зорина – все те же шахматисты («Трезвенник»), артисты и режиссеры («Странник»), адвокаты («Забвение»), журналисты и телеведущие («Злоба дня»), артисты («Юпитер»).

Судьба талантливой личности, ее попытки распорядиться своей жизнью либо устраниться от житейских бурь, гражданская позиция героя (либо намеренный уход от нее в некую духовную прострацию, желание отстоять свою внутреннюю свободу любой ценой), своеобразие жизненной позиции и философии героя – один из *ведущих мотивов* поздней прозы Зорина. Его персонажи пытаются моделировать свои судьбы, режиссируя свою жизнь либо жизнь близких людей. Это игра с жизнью, с друзьями, с женщинами. Игра с самим собой – и результат этой игры, оборачивающийся, скорее всего, потерей для самого героя. Но потерей ли?

Герой романа «Трезвенник», адвокат Вадим Белан, четко усвоил уроки своего гениального учителя Мельхиорова о том, что «трезвость» как реальная оценка действительности поможет ему уйти от множества ошибок в жизни, преодолеть иллюзию действия и прочие искусы. Белан пытается моделировать жизнь по рациональным законам шахматной игры, сдерживая свои порывы, пресекая безумства. «Держать дистанцию» со всеми и во всем – одно из жизненных кредо героя. Это спасает его от горьких ошибок и разочарований, которые испытывают его друзья, но не спасает от сложностей жизни, приносящих свои неприятные «сюрпризы». Автор проводит своего героя через временной отрезок 1950–1990-х годов минувшего века, оставляя в состоянии одиночества, к которому привели намеренная замкнутость, опустошенность и горечь. «Не век, а какая-то скотобойня. Попробуй увернись от него», – таков его печальный итог. Шахматная партия с жизнью оказалась проигранной. А сама жизнь, не поддающаяся рационалистическим прогнозам Белана, – намного сложнее и непредсказуемей. Белан капитулирует в итоге, согласившись на женьтибу (не по любви или расчету, а в силу общей жизненной инерции), сдав свою одинокую крепость.

С адвокатом Алексеем Головиным мы встречаемся в двух «маленьких романах» Зорина, написанных в разные годы, но составляющих еди-

ное повествование о судьбе этого героя: «Алексей» (1981) и «Забвение» (2003). Интересно, что поначалу «Алексей» воспринимался как самостоятельное произведение, жанр которого был озвучен как «повесть». Впоследствии тема, заявленная в нем, была продолжена и развита в «Забвении», и автор счел необходимым определить жанровую принадлежность обоих произведений как «маленький роман» [2, с. 495–600, 603–717].

Алексей Головин тоже живет иллюзией – иллюзией свободного замкнутого пространства своего внутреннего мира. Если ключевое слово Белана «трезвость», то кодовое слово Головина «сосредоточиться». Этим он объясняет свою намеренную дистанцированность от бурных водоворотов общественной жизни, от тех политических споров, которые ведут его многочисленные знакомые, попытку устранения от всяких потрясений, считая их бесполезными. Его позиция заключается в стремлении отгородиться от суетной и мелкой, с его точки зрения, жизни. В повести «Алексей» автор представил молодость Головина и атмосферу тех диспутов, которые были показательны для 1960–1970-х годов. В «Забвении» дописан итог жизненного пути героя, показаны его старость и те последние испытания, которые он преодолевает, осмысляя свой собственный путь. Головин стоит на пороге беспамятства: болезнь Альцгеймера. Он мучается от осознания того, что скоро станет беспомощным, будет влачить животное состояние. Но более – от того, что всю жизнь от него требовали каких-то социальных ролей, конкретных действий, упрекая в отсутствии позиций. А его жизненная позиция заключалась именно в попытке сознательного уклона от любых граждански активных ролей. Головин рано понял иллюзорность этих попыток в стремлении изменить жизнь, повлиять на что-либо. Все это игра, не более, считает он. В отличие от других, он не желает принимать участие в «играх» взрослых людей, пытаясь тем самым сохранить свою независимость. Понимая, как быстротечно и безжалостно время, он стремится остаться в памяти людей и в этом мире в Слове. Потому пишет роман о своих наблюдениях за людьми, накопленных за время работы адвокатом. Среди них есть много любопытных экземпляров, составляющих в целом *человеческий Театр*.

Социальная и философская проблематика романа «Забвение» сливается воедино. Как ведущие звучат мотивы исторического беспамятства и человеческого забвения в попытке героя разобраться, кто прав, а кто нет в этом сложном времени. Да и возможна ли вообще какая-либо правда? И какая она?

Одна из особенностей творческой манеры Зорина заключается в том, что он постоянно создает своеобразные *тематические циклы*. Драматург

и прозаик, Зорин создает большие и малые циклы, обозначая в них свои «подциклы», развивая определенные тематические версии судеб тех или иных персонажей, подчас столь разных, непохожих друг на друга, либо выделяя определенные тематические и жанровые ряды, дописывая их спустя время, периодически возвращаясь к каким-то темам и судьбам. Это позволяет расширить творческие возможности писателя и его представления о судьбе героев, заново переосмыслить ту или иную ситуацию, дорисовать штрихи к портрету, казалось бы, некогда завершенного произведения. Так судьба Вадима Белана, вернее, ее финал эскизно дописан в «Забвении», когда Головин встречается со школьными друзьями. Судьба самого Головина представлена повестью «Алексей» и романом «Забвение». А громко прозвучавшая в свое время пьеса «Покровские ворота» (1975) и вызвавшая особенную популярность в 1980-е годы ее киноверсия в постановке Михаила Козакова обозначили начало литературно-жизненного пути одного из главных персонажей писателя – Костика Ромина.

С Константином Роминым читатель позже встретится как в романе «Старая рукопись», так и во многих других прозаических произведениях, включая роман «Злоба дня», повести «Тень слова», «Прощальный марш», «Хохловский переулочек», «Избирательная компания»: этот образ либо представлен напрямую, либо о нем упоминается другими персонажами, приводятся его стихи, мысли. Все это сливается в некий единый смысловой контекст о судьбе самого Ромина и того круга интеллигенции, который он представляет. Таким образом, в творческом сознании автора выстроился *целый цикл* о судьбе литератора Ромина и о его друзьях.

Образ другого персонажа нескольких произведений Зорина – Бесфамильного – присутствует (либо упоминается) и в повести «Алексей», и в романах «Трезвость», «Забвение»... Судьба Рудакова, эскизно представленная в свое время в пьесе «Палуба» (1963), находит неожиданное продолжение в одной из новелл, входящих в роман «Из жизни Ромина» («Семья» (2003)). Встречается читатель и с другим персонажем пьесы «Транзит» (1972) Владимиром Багровым в цикле рассказов «Из жизни Багрова» (2001).

В результате получается так, что Зорин пишет *один и тот же сюжет о своих героях, о времени и о себе*, поскольку многие его персонажи достаточно близки самому автору – хотя бы тем, что так же, как и он сам, являются людьми творческими, интеллектуальными, своеобразными философами, мучительно осмысляющими смысл проживаемой ими жизни и те законы времени, которым они оказались подвластны. Круг героев

постоянно расширяется, включая в свое пространство все больше судеб. Завершает по-своему этот литературный контекст единого произведения о времени и о судьбе интеллигента-интеллектуала мемуарная проза Зорина («Зеленые тетради»), где он дает прямые оценки многим событиям явлений культурной и духовной атмосферы столетия, выражает свои воззрения на театр, на литературу, на судьбу художника в реалиях XX века. В этом смысле весь творческий контекст Зорина-художника можно воспринимать как *роман о двадцатом столетии*, и в данном случае уместно говорить о сверхтекстовой целостности его многочисленных произведений как в драме, так и в прозе.

Возвращаясь к разговору о сложности внутреннего духовного мира литературных типажей Зорина, следует отметить, что они не так просты, и авторское отношение к ним далеко не однозначно. И вызывают они более симпатии и сострадания, чем порицания и осуждения. Проблемы виновности/невиновности отдельного индивида и общества, ответственности за судьбу своего поколения, мотивы противостояния государственному молоту, приспособленчества и мимикрии вкупе с желанием выстоять и сохранить свою личность, свой внутренний стержень – все это достаточно четко звучит в его произведениях. «Всех жалко», – эта фраза героя романа «Забвение» Алексея Головина становится ключевой, определяя отношение автора к своим литературным созданиям. У Зорина все крайне сложно, запутанно и противоречиво. Оттого его проза читается очень напряженно, заставляя вдумываться в каждую строку, фразу, осмысливать каждое слово. Она насыщена определенным подтекстом, носит потаенный смысл; она лирична, философична, иронична, афористична. Зорин создает особый сплав речи, характеризующийся подчас смешением различных стилевых пластов, передающих специфическую атмосферу и придающих особую смысловую органику речи его героев и автора.

У писателя трепетные отношения со Словом, и *Слово* занимает особое место в его произведениях. Можно утверждать, что все интеллектуальные романы и повести Зорина выступают в защиту Слова. Один из наиболее распространенных приемов писателя – это *исповедь*. В этом смысле к произведениям автора как нельзя более подходит определение «исповедальная проза». В его «маленьких» (и не только) романах и повестях важную роль занимают внутренние монологи героев, напряженный диалог, дневниковые записи, воспоминания, стихи. Стихи и ритмизованная проза, в частности, выполняют особую смысловую нагрузку в таких романах как «Забвение», «Тень слова», «Злоба дня» и других. Не случайно *сквозным персонажем* единства литературного зоринско-

го пространства можно воспринимать образ Константина Ромина – во многом автобиографического образа литератора, взрослеющего и стареющего вместе с XX столетием, вернее, его второй половиной. Писатель неоднократно указывал на его автобиографичность и близость авторскому внутреннему миру. В одном из интервью Зорин опять подчеркнул эту мысль: «Что до “Покровских ворот”, то это и впрямь автобиографическое произведение, а Костик Ромин на протяжении, кажется, семи моих работ стал “спутником жизни”. Что я люблю “в нем – в себе”?.. Должно быть, молодую беспечность. Она помогала нам с ним мириться со многим страшным, что было в Москве и вокруг нас обоих. Нам было море по колено. В дальнейшем характер Ромина сильно меняется – в новых повестях и рассказах он становится мизантропичнее, и в нем больше желчи и меньше легкости. Эволюция в общем-то неизбежная, но мне жаль того, ушедшего и отделенного от меня полувеком» [2].

Предельная насыщенность повествования «маленьких романов» Зорина, тот самый импульсивный нерв, создающий «подводные камни» его прозы, говорят о специфике его письма. Если попытаться отыскать некие творческие параллели, то здесь вспоминаются образцы «новой эстонской прозы», о которой в свое время так много говорила критика, и в первую очередь, Энн Ветемаа – его «маленькие романы» «Монумент», «Усталость», «Яйца по-китайски», «Реквием для губной гармоники».

Для Ветемаа был показателен тот самый психоанализ индивида, откровение в форме исповеди, вкупе с исследованием своего поколения и его социально-общественного портрета. Жесткий психоанализ соединяется с блистательной иронией и одновременно с неким лиризмом. Ветемаа исследует социальную болезнь, именуемую приспособленчеством, смирением, тщетные попытки жить по законам своего времени и понять ту самую степень виновности/невиновности поколения, оказавшегося в историко-политическом промежутке между страшным прошлым (сталинизм) и настоящим («оттепель»). «Монумент» и «Усталость» как раз об этом. Классический сюжет гения и злодея работает в «Монументе» (1964) на идею исследования психологии сознания героя, вынужденного играть по правилам того мира, к которому он принадлежит. Исповедь главного героя, талантливого «негодяя», подсиживающего своего незадачливого и непрактичного соперника-гения, – это прежде всего сюжет блистательного восхождения на вершину славы как путь в официальную благополучную жизнь. Но сам образ «злого гения», который столь щедро демонстрирует герой, молодой скульптор Свен Вооре, интересен прежде всего своей талантливостью и блистательным умением создавать свой

театр жизни, заранее распределяя в нем роли тем лицам, которые пытались манипулировать им. По сути, он все и всех переигрывает. И если ему предназначают малозаметную роль проектировщика постаумента к предполагаемому монументу в память жертвам фашизма, который должен создать «светлый гений» Айн Саарма, то он сам создает свой *монумент* театрализации, включая всех умных и не очень умных в свою игру и заставляя плясать под свою дудку. Да и сама игра героя, скорее, идет от желания жить по своим законам, проявляя свою инициативу в безынициативное время. Это его форма маленького бунта, протеста против тех «авторитетных правил», по которым живет большинство. Ветемаа представляет слепки социальных масок тех людей, которые изначально живут по заданным им нравственным схемам общества 1940–1960-х годов. «Живой классик» Тоонельт, создающий свой театр, четко выбирающий позу, жест, слово, играющий гантелями, мышцами и судьбами людей, на поверку оказывается не много лучше прямолинейного дуба и мастодонта Магнуса Тээ, громящего модернизм как проявление буржуазности и все новомодное. Не случайно главный герой использует форму повествования от третьего лица, отступая от заданной монологически-исповедальной формы, подчеркивая тем самым, что и он сам является неким действующим лицом, отличным от самого главного персонажа и играющим по правилам того общества, в котором он вращается. Маски-шаржи маленького романа Ветемаа представляют определенные социальные типы, прочно усвоившие свои общественные и гражданские роли. Тем самым и складывается своеобразная пирамида власти, славы и некоей внутренней свободы в границах разумного и допустимого, характеризующая эпоху, в которой жил герой Ветемаа.

«Усталость» (1967) представляет некий жизненный итог другого интеллектуала – известного поэта Руубена Иллиме, вершащего безжалостный суд над своей жизнью и влачащего мучительное существование. Выражение его поэтического настроения как настроения его эпохи проницательно отметил случайный собеседник, молодой парень, «чистый благодаря году своего рождения», как отмечает Иллиме [4, с. 135]. «Резиняция картофельного цвета» – таков печальный итог той позиции, которую занимал герой на протяжении своей жизни. И еще парня интересует биографический период Иллиме с 1949 по 1951 годы – самое трудное и мрачное время в стране. Используя монологическое повествование от первого лица, автор вводит и диалоги – с многочисленными оппонентами Иллиме, в которых он отстаивает свою правоту и свою позицию. Предельно обнажая свои пороки, исповедуясь в самых неблагоприятных

поступках (выступление против своего учителя, по сути, полный его разгром, оболечение его дочери Маарьи, приспособленчество и конъюнктурная политика в литературе), герой мучительно пытается ответить на те вопросы и обвинения, с которыми столкнулся в нынешнее оттепельное время. Более всего он мучается осознанием того, что являлся винтиком в огромном государственном механизме, в котором от воли отдельного человека ничего не зависело:

Отдельная личность ничего не значила, это был какой-то удивительный механизм, работавший сам по себе. Если бы какое-нибудь колесико не сработало, его бы автоматически заменили. И вместо меня мог бы оказаться кто-нибудь и похуже...

Винить некого. Если человек вешается, так разве виновата рука, накинущая на крюк веревку? Или глаза, обнаружившие крюк? Они и не виноваты и одновременно виноваты, виновато и тело, натянувшее своим весом веревку. Виноват народ в целом. Если он вообще виноват... Если это не обычный закон природы [Там же].

Ничего не изменилось от его отказа написать разгромную статью против эстета Каррика, поскольку судьба того уже была решена. Статья появилась в положенный срок и сыграла свою решающую роль, как и выступление Иллиме на собрании Союза писателей. Показательно, что духовный наставник Каррик, ставший жертвой этого времени и понимающий всю его сложность, упрекает Иллиме в последнем разговоре не в личном предательстве, а в предательстве по отношению к эстонской литературе: «...На протяжении всей истории эстонской литературы не было такого плачевного периода, какой начинается сейчас. И вы способствуете этому! Да. Вы, умеющий и лучше, и по-другому! Это же предательство! Пре-да-тель-ство!» [Там же, с. 144].

Представляя, по сути, всего одни сутки из жизни героя, в течение которых тот бродит с места на место в поисках очередной выпивки (это давно стало нормой существования поэта Иллиме, но за ним кроется нечто большее – желание героя заглушить те муки совести, которые терзают его, это его пассивная форма бунта), автор раздвигает хронологические рамки повествования, укладывая их в период с 1948 по 1951 годы. Ветемаа интересуют судьба Эстонии и творческой интеллигенции в сталинский период, влияние советской культуры на эстонское культурное пространство, те потери, которая понесла Эстония с военного периода сороковых годов. Эта тема отчетливо звучит в подтексте повествования, которое слагается из невеселых дум главного героя и тех контрастов прошлого и настоящего, которые приводит автор. И отличается Иллиме от

своих собеседников и «соратников» именно тем, что не желает приспособиться и меняться «к лучшему» в угоду новому времени. Он таков, каков есть, со всеми своими ошибками и пороками. В отличие от энергичного, предприимчивого Тийта, удачно приспособляющегося к любому времени с его моральными нормами, Иллиме не желает подлаживаться и оправдываться. Участвуя в свое время в борьбе с космополитизмом в эстонской литературе и уговаривая Иллиме выступить против Каррика, Тийт теперь приобщается к кампании по популяризации творчества тех, кого уничтожал в прошлом. Свою нынешнюю позицию он объясняет легко: «...Мы должны сами исправлять свои ошибки. И большую часть уже исправили» [Там же, с. 170]. В отличие от многих, изменившихся в угоду новому времени, Руубен Иллиме осознает, что «ошибки» исправить невозможно, как невозможно заново переписать жизнь. «Бывают ошибки, которых не исправишь. Ведь Каррик умер, понимаешь, *умер*. И кто в этом виноват? Разве можно такое *исправить*?» – вопрошает он. «Что это за мир, если ради него готовы убить родную мать?» [Там же, с. 110]. Иллиме убежден, что «нет на свете такой вещи, такой идеи, ради которой» можно все, в том числе и предательство. Серый цвет как безутешный цвет эпохи безвременья, в котором прожита жизнь талантливого, но безвольного человека, упрямо прожигающего ее остаток, – ведущий лейтмотив его стихов.

Энн Ветемаа создал своеобразный цикл, куда вошли, помимо «Монумента» и «Усталости», «Яйца по-китайски» (1969), где тема рефлексии представлена в иной, предельно экстремальной ситуации, обернувшейся к финалу своеобразной пародией, поскольку раковое заболевание (казалось бы, автор проводит своего героя именно сквозь эти испытания) оказывается мнимой проблемой, надуманной его нервическим воображением. Тем не менее, она позволяет высветить тот особый угол зрения на мир и привычные вещи в сознании героя, который и представляет ему некие откровения. Герой продолжает тот самый углубленный психоанализ, проникающий в запретные уголки его души, который начали его предшественники в «Монументе» и в «Усталости». Однако здесь мысли героя обращены уже к философским аспектам бытия, бренности человеческого существования, к попытке преодолеть неумолимые законы Времени, того самого, с которым и ведет своеобразный поединок герой романа Яан. «Яйца по-китайски» – это своеобразная метафора человеческой победы над торжеством Времени, порабащающим человека. В этом смысле роман «Забвение» Зорина очень близок замыслу Ветемаа, в частности, тем умонастроениям, к которым приходят герои обоих произведений. С той

разницей, что у Ветемаа герой-интеллектуал оказывается живым и здоровым, сохранив в себе некую загадочность прочувствованных страданий и откровений. Герой Зорина, так же преодолевая страх быть стертym Временем, получает истинную свободу, избавившись от груза памяти и растворившись в небытии. Сравним стихотворные фрагменты, завершающие повествования обоих авторов. У Ветемаа это иронические строки, подчеркивающие будничность, вновь поглотившую героя:

«Я испортил свою смерть», – думал я, сидя на клеенчатом диване.

Муха с зеленым брюшком ползет по раме.

Скоро будем завтракать.

Рот в желтке. Милая жена. Кончается больничный лист. С энтузиазмом за работу.

Я улыбаюсь. Мое отображение в никелированном чайнике улыбается мне в ответ. Маленькая голова посредине вытянута вширь и рассечена кривой ухмылкой. Эта ухмылка мне не нравится.

– А теперь повторим все упражнения с самого начала, – говорит транзистор [5, с. 325].

У Зорина, напротив, звучат лирические строки, логически вытекающие из предыдущих глав, написанных ритмизованной прозой. Стихи эти составляют самостоятельную четырнадцатую главу:

«Я жить устал. Я прозябать хочу».

Кто это написал? Я знал.

Жить устал. Прозябать не хочу.

Господин Головин превратился. Во что?

Женщина со знакомым лицом.

Она мне шепчет: «Уходят молча».

Теплый ветер. И волосы шевелились.

Фонари. Стаканы висят вверх дном.

Дуб в окне. Нет, это бамбук.

Белое. Синее и желтое. Желтое заливает глаза. Синее пахнет.

Прекрасно пахнет.

Ветер теплый. Он шевелит волосы. Синие бантики в волосах.

Бамбуковая роща. Бамбук. Нельзя сутулиться.

Не сутулиться.

Лето и море. Жизнь начинается. Она не кончится никогда.

Как зовут меня? Было имя.

Всех жалко.

Бамбук на спине.

Надо выпрямить спину [2, с. 718].

Строки нерифмованного стиха Ветемаа подчеркивают фарсовость финала, к которому пришел герой, ложно трагически переживавший

свой преждевременный уход из жизни. Та самая обыденность, из которой он был искусственно выключен, и та «болезнь», благодаря которой он пережил некий катарсис, оказались всего лишь плодом его фантазий. Режиссура собственной смерти не удалась, как не удалась и желаемая победа над Временем. Неумолимая проза жизни вновь возвращает героя в свое русло, обращая к образу жизни большинства обывателей.

Обрывки мыслей зоринского героя, напротив, свидетельствуют о рассеянности его сознания, разорванности привычных связей с реальным миром, об ощущении той самой свободы, к которой он постепенно приближается. Его поединок со Временем выигран, поскольку забвение освобождает прежде всего от тех самых условностей, против которых Головин протестовал всю свою жизнь. Он не воспринимает свой уход трагически, поскольку потерю памяти воспринимает как потерю власти над ним неумолимого времени. Забвение освобождает его от исторической памяти – того горя и тех страданий, которые выпали человечеству за многие тысячи лет. Это очищение исторической памяти Головин называет «Великим Естественным Отбором» [Там же, с. 710].

Критика отмечала в свое время и исключительную, экстремальную ситуацию выбора, в которой оказывались герои Ветемаа, и предельно сжатую жанровую форму, концентрировавшую импульсивную авторскую мысль, и драматическое одиночество его героев, и музыкальную тональность его произведений. К этому следует добавить намеренную театральность поступков его персонажей как некую защитную маску, за которую они прячутся. Действительно, все это с успехом «работает» у эстонского писателя на идею раскрытия тончайших струн человеческой психики как отдельного индивида, так и отражения психологического портрета всего поколения, к которому он принадлежит.

Если сопоставлять творчество Зорина и Ветемаа, то в первую очередь следует учитывать тот самый временной контекст, который характеризует их произведения. У Ветемаа, как уже было сказано, проблематика носит более социальный характер. Его интересуют проблемы нравственности героя, его гражданские качества, та позиция, которую он выбирает в суровые сталинские годы. У Зорина, как нам кажется, взгляд писателя в большей степени выходит на философский уровень, представляя извечный спор о том, что есть добро и зло, что есть истина и сострадание. Его персонажи помещены в иной исторический и временной контекст, рамки которого предельно расширены. В силу этого и взгляд писателя становится более объемным, многомерным. Его герои мучимы прежде всего осознанием мысли об отсутствии единой, «правильной» позиции,

поскольку само понятие «время» – достаточно сложный организм, подвергающий человека в различные времена и при различных системах самым жестким испытаниям. Намеренная дегероизация персонажей логически вписана в ситуацию «человек и его время», позволяя за внешним, наносным высветить неординарное, исключительное. Отсюда – некая релятивистская позиция, представляющая единственную ценность на земле – человека. На это указывает и критика. В частности, Дмитрий Быков отмечает: «...у Зорина-релятивиста на первый план выходит именно долг. Служение – не важно чему: истине, своему делу, призванию, любви, иногда ничему вообще. Самоцельный, бессмысленный героизм, ненужный подвиг. Не зря последнее, о чем помнит герой, – бамбук, символ прямоты и стройности. Надо держаться. Надо соблюдать осанку, идти прямо. Долг – это до всего, до идеологии, до профессии, даже до памяти. Просто чувствовать себя бамбуком, а не тростником; просто – служить. Об этом – весь поздний Зорин, об этом – “Забвение”...» [6].

Оба писателя используют прозиметрическую композицию [7, с. 532], включая стихотворные фрагменты в структуру своих романов. Однако в романах Зорина соединение версе, стихотворной прозы и верлибра более активно, оно становится самоцелью писателя, выдвигающего на первый план лирическое начало повествования, в то время как Ветемаа использует полиструктурную композицию в романах «Усталость» и «Яйца по-китайски» более умеренно, смещая акцент в сторону прозы.

Если говорить о *генезисе жанра* «маленького романа», столь продуктивного в современной литературе, и о его *ведущих жанровых признаках*, то, в первую очередь, следует учитывать тот сложный жанрообразующий процесс, который показателен для отечественной прозы конца XIX века. Это те жанровые подвижки, которые происходили в результате драматизации эпохи рубежного периода (конец XIX – начало XX вв.), соединившие эпическое содержание романной формы с предельно напряженной концентрацией повествования в стремлении отразить остро драматическое содержание. Романная основа, как мы помним, претерпевает заметные изменения, значительно сокращая свой объем. Достаточно вспомнить творчество Л. Н. Толстого, сменившего привычную романную форму на повесть: «Анна Каренина» – «Хаджи Мурат». Новации А. П. Чехова, обратившегося к рассказу «эпического плана», одновременно вместившему и жизнь отдельной личности, и целую эпоху («Анна на шее», «Ионыч», «Человек в футляре»). Новеллистику Бунина, Куприна... Жанрово-родовой синтез, показательный для рубежа XIX–XX веков, вызывает и определенную организацию повествования, подразумевающего активное использо-

вание мемуаров, дневниковых записей, монологическую форму. Это сплав лирики и эпоса, смешение различных стилей повествования. Заметное тяготение к малым жанровым формам, прежде всего к рассказу и к новелле, вызывает своеобразный «кризис романа», о котором заговорили к концу XIX столетия. «Маленький роман» отсылает нас и к одноименной новелле И. Бунина – в данном случае речь идет о тематическом определении. Тем не менее, именно в рамках новеллы и рассказа эпического плана актуализируется романная коллизия, заметно раздвигаются пространственно-временные рамки, оказывается возможным соединение нескольких сюжетных линий. Достаточно вспомнить многие произведения Чехова, Бунина, Шмелева, Зайцева. Произведения малых жанровых форм отличают и богатый архитектурный состав повествования – это многочисленные монологи, дневники, отдельные реплики, включенные в особый лирико-психологический контекст, эссеистика. Наконец, это само внимание к психоанализу, к сложному внутреннему миру отдельной личности, сращение эпического и лирического повествования в единый смысловой контекст, наличие подтекста, определяющего внутреннюю динамику произведения.

На память приходят и «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина как образец новейшей литературы начала XIX века, и его «Повести Белкина», использовавшие новеллистическую форму повествования и успешно соединившие лиризм, иронию, пародию и псевдомистику. А если углубиться еще дальше и обратиться к XVIII веку, то здесь прежде всего вспоминается образец изящной прозы М. Карамзина – его «Бедная Лиза». Так что жанр «маленького романа», особенно прочно укрепившийся в последнее время, – вполне закономерный итог множественных жанрово-стилевых исканий, происходивших на протяжении достаточно большого периода как в отечественной, так и в зарубежной литературе.

Интеллектуальной прозе предшествует и «драма идей», собственно «интеллектуальная драма», в первую очередь, связанная с именами Чехова («Иванов», «Вишневый сад»), Б. Шоу, Ибсена и др. – та самая «недраматургическая» в привычном понимании форма с ее обращением к подтексту, подводному течению. Думается, в этой связи уместно вспомнить и драматургию Л. Н. Толстого (в частности, его пьесы «Живой труп» и «Свет во тьме светит»), несценичные с точки зрения привычной драматургии, рассчитанные на внимательное прочтение, со вторым планом и многоголосием диалогов, представляющих полемический текст. Примеры своеобразного «драматургического» повествования (при доминирующих признаках монологической формы) следует искать и в зарубежной романистике – в творчестве Фейхтвангера, Роже Мартен дю Гара, Голсуорси. Не случайно и

Зорин приходит к прозе через драму – критика неоднократно называла его «интеллектуальным писателем», оценивая его драматургию, и обращала внимание на «недраматургическую» сторону многих пьес, определяя ее как «*ezendrana*» – «драму для прочтения». Заметное предпочтение монологической формы повествования, наличие глубинного подтекста, требующего вдумчивого осмысления каждого слова и фразы, весьма показательны для его пьес. В еще большей степени это качество характеризует прозу Зорина, о чем было уже сказано выше. Отсюда и намеренно диалоговая, и монологическая форма его «маленьких романов» и повестей.

Энн Ветемаа, в отличие от Леонида Зорина, начинал с прозы, затем перейдя к драме и постепенно входя в театральное пространство. В его «маленьких романах» мы уже обращали внимание на намеренную театрализованность поступков многих персонажей как определенный художественный прием раскрытия их внутреннего облика. Тем не менее, обоих писателей во многом роднит внимание к процессам самопознания, того «самоедства», которое ведут их персонажи в попытке обретения некоей истины, начиная от наивного желания ответить на вопрос «Что я такое?» до определения соответствия своего образа жизни морально-этическим нормам времени, в котором они живут. Выявление степени соответствия/несоответствия и является источником того внутреннего диссонанса, который возникает в их душах. Отсюда – тот самый обнаженный нерв, составляющий основу произведений Зорина и Ветемаа, герои которых безжалостно снимают с себя слой за слоем те показные, внешне видимые чувства, поступки и мысли, которые видят окружающие, докапываясь до самой сути своего *alter ego*.

Как видим, жанровая природа романистики Зорина, при всей общности формообразующих признаков, выявляет своеобразие его творческой манеры, которую мы склонны усматривать в его особо трепетном отношении к слову, к герою, в контекстной сопричастности времени, которую автор постоянно подчеркивает и которую постоянно ощущаешь, читая его произведения.

-
1. Из личной переписки с Л. Г. Зориным автора статьи.
 2. Зорин Л. Забвение // Зорин Л. Проза: В 2 т. М., 2005. Т. 1.
 3. Кучкина О. Зоринская осень // Комсомольская правда. 2004. 3 ноября.
 4. Ветемаа Э. Усталость // Ветемаа Э. Монумент: Маленькие романы. М., 1978.
 5. Ветемаа Э. Яйца по-китайски // Ветемаа Э. Монумент: Маленькие романы.
 6. Быков Д. Зори над распутием // Новый мир. 2004. № 4.
 7. Орлицкий Ю. Б. Стихи и проза в русской литературе. М., 2002.

Функционирование жанра новеллы в малой прозе М. П. Арцыбашева

Проблема генезиса жанра русской новеллы остается достаточно актуальной, несмотря на то, что эта форма обладает глубинной многовековой памятью.

Появление жанра новеллы в литературе XIV–XV веков было определено новой вехой в жизни европейского общества (Дж. Чосер, Маргарита Наваррская, М. Сервантес). Впоследствии новелла в своей эволюции отталкивается от смежных жанров (рассказа, повести и др.), изображая экстраординарные, порой парадоксальные и сверхъестественные происшествия, разрывы в цепи социально-исторического и психологического детерминизма. Расцвет новеллы в эпоху романтизма (Л. Тик, Г. фон Клейст, Э. Т. А. Гофман, П. Мериме, Э. По, ранний Н. В. Гоголь) вобрал в себя культ трагикиронической игры случая, разрушающей ткань повседневности. На поздней стадии критического реализма обращение к новелле (Ги де Мопассан, А. П. Чехов, Л. Пиранделло, Ш. Андерсон, И. А. Бунин, С. Цвейг) сопряжено с открытием замкнутых жизненных миров внутри общества отчуждения и часто окрашено в фаталистические или гротескные тона. В различные культурные эпохи дефиниция жанра новеллы претерпевает трансформацию.

Вместе с тем, такие признаки жанра, как исключительность рассматриваемой ситуации, событийная неординарность, предельная концентрированность хронотопа, специфическая локальность повествования, семантическая насыщенность принимаются не всеми исследователями генезиса данной номинации. В связи с этим В. Шкловский писал: «Новеллы чаще построены для раскрытия нового в известном, а не для обострения старых, традиционных конфликтов в новом бытовом материале» [1, с. 126], то есть новелла – новый взгляд на известную ситуацию. И. А. Виноградов полагает (он исследует прежде всего новеллу итальянского Возрождения, произведения Боккаччо), что при своем формировании новелла опиралась не только на литературные источники, а «вырастала из быта. ...Не только новый жизненный материал несла с собой новелла, но и новое отношение к нему» [2, с. 9]. В. Пабст считал, что

«нет ни “романской праформы” новеллы, ни “новеллы” как таковой; есть просто новеллы» [3, с. 150]. Иными словами, ученый говорит о том, что дать определение жанру новеллы невозможно, так как слишком велико разнообразие конкретных примеров. Популярность данной точки зрения привела к тому, что ряд исследователей, например, Г. Понгс, рассматривает историю новеллы не как бытование целостного жанра, а выделяет в разные исторические периоды и в разных национальных литературах специфические жанровые признаки [4, с. 68]. В. Шкловский замечает по этому поводу следующее: «Определений много, и все они соответствуют разным этапам и видам одного художественного явления» [1]. Самое известное определение новеллы принадлежит Гёте, который в разговоре с Эккерманом назвал ее «неслыханным событием» [5, с. 245]. Многие исследователи новеллы, такие как Ю. Н. Тынянов, Б. М. Эйхенбаум, Б. В. Томашевский, называли краткость одним из главных жанровых признаков. Первым значительным исследованием по данному вопросу является анализ П. Гейзе одной из новелл «Декамерона», на основании проделанной работы ученым была выстроена «теория сокола». Данная концепция базируется на идее, что в новелле обязательно должно быть единство действия, которое реализуется через единичный, но крайне обостренный конфликт.

Американская критика новеллы также уделяла краткости много внимания. Еще Э. По отмечал, что благодаря малому текстовому объему достигается единство эффекта, то есть появляется возможность прочтения новеллы «в один присест». Это требует от писателя огромного мастерства: он обязан прежде всего думать о «едином целенаправленном сюжете. <...> Во всем повествовании не должно быть ни одного слова, которое прямо или косвенно не соответствовало бы заранее разработанной писателем схеме» [6, с. 52]. Б. Мэтьюз в «Философии новеллы» утверждал, что «новелла должна иметь дело... с единичным характером, единичным событием, единичным действием или ситуацией» [7, с. 16].

Рассматривали новеллу как «повествование об одном событии» и российские формалисты. Например, М. А. Петровский заметил, что в этом жанре «единство события сопряжено с тотальностью сюжета» [8]. От размера произведения зависит и то, как автор распорядится фабульным материалом, как он построит свой сюжет. Б. В. Томашевский, анализируя зависимость жанра от построения сюжета, отмечал следующее: «Новелла обычно обладает простой фабулой, с одной фабулярной нитью (простота построения фабулы несколько не касается сложности и

запутанности отдельных ситуаций), с короткой цепью сменяющихся ситуаций» [9, с. 216]. Краткость, по мнению Е. М. Мелетинского, способствует концентрации и заострению сюжета, использованию символики, богатству ассоциативных связей и четкой структурной организации, так как новелла, оставаясь малым прозаическим жанром, стремится донести до читателя максимум идейного содержания. Жанр новеллы характеризуется и строго заданной структурой [10, с. 184].

Согласно М. А. Петровскому, «структура, прежде всего, должна быть замкнута, ибо под новеллой мы разумеем не часть другого целого, но само художественное целое. Новелла должна обладать замкнутым смыслом, замкнутым сюжетом. <...> Напряжение линии повествования простирается между моментами завязки и развязки. Завязка подготавливается экспозицией, а развязка пуантируется концовкой» [8]. Затрагивая вопрос структуры в статье «О' Генри и теория новеллы», Б. М. Эйхенбаум отмечает следующее: «Новелла должна строиться на основе какого-нибудь противоречия, несовпадения, ошибки, контраста и... по самому своему существу, новелла, как и анекдот, накапливает весь свой вес к концу» [11]. Далее Эйхенбаум подчеркивает, что имеет в виду новеллу сюжетного типа, а не характерную для русской литературы новеллу-очерк или новеллу-сказ, ведь в центре его внимания – «short story», исключительно сюжетный термин, подразумевающий сочетание двух условий: малый размер и сюжетное ударение в конце. Именно такого рода условия «создают нечто совершенно отличное по цели и приемам от романа». Уделяя столь большое внимание неожиданному финалу, Б. М. Эйхенбаум имеет в виду поворотный пункт, «Wendepunkt», «point», характерный не только для «short story», но для новеллы вообще.

В эпоху Серебряного века существенно изменился подход авторов к своим произведениям, увеличилась доля «присутствия» автора, изображение действительности тяготело к обобщению – наступило время своеобразной жанровой перестройки. В период рубежа веков произошло новое обращение к жанру новеллы. Именно тогда были созданы образцы неоромантической, символистской и акмеистской новеллистики, появление которой было обусловлено наличием хаотического мироощущения. «Художественный рационализм» дал послереволюционной литературе новый тип человека – волевого, подвижного идеей переустройства жизни. Однако уже в двадцатых годах появляются произведения, подвергающие сомнению и критике мысль о существовании идейного человека в условиях повседневности. Основой этих произведений становится ситуация конфликта между жестким логосом идеи и реальной жизнью; герои,

олицетворяющие собой мощь революции, показаны как оторванные от жизни максималисты.

Особого внимания заслуживает анализ жанра новеллы скандально известного писателя второго ряда – М. П. Арцыбашева, творчество которого синтезировало в себе почти все характерные черты эпохи: идеи Ф. Ницше о сверхчеловеке, которые наиболее ярко соединяются с традиционно русским богоискательством (в работах Д. Мережковского и Вяч. Иванова), феномен жизнотворчества, бунт индивида против традиционной общественной морали, «сексуальный» декаданс, экзистенциалы любви, смерти, бессмертия и другие. За время своего творческого пути писатель сменил несколько образов (поверхностный толстовец, анархо-гедонист, пессимистичный нигилист) и амплуа (так, в эмиграции он переквалифицировался из беллетриста в публициста). Сам Арцыбашев не только признавал, но и постоянно подчеркивал демонстративную преемственность своего творчества и нарочитые намеки на темы и образы русской классической литературы, называл себя «единственным представителем эклектизма» [12, с. 279] среди писателей. Образы, мотивы, художественные приемы мастеров русского реализма тщательно изучаются Арцыбашевым и в том или ином виде включаются в собственную художественную систему. Отсюда неоднозначная оценка произведений малой прозы писателя. Так, А. В. Амфитеатров увидел причину «подражательности» Арцыбашева в соблазнительном богатстве «выбора синтезов», свойственном началу нового века: «Маркс, Ницше, самозавершенный, наконец, Толстой, познание Ибсена, аморальный бунт эстетики принесли новые лозунги – средоточия для атомистического наблюдения и кружащихся вокруг него идей» [13, с. 113]. В том же ключе объясняет «вторичность идей, тематики, мотивов, образов» писателя З. М. Зоркая, уделившая анализу его творчества главу в своей книге «На рубеже столетий: у истоков массового искусства в России 1900–1910 гг.» [14, с. 144]. «Эволюция писательства М. Арцыбашева наглядно иллюстрирует смену идей, веяний и просто литературной моды времени, – пишет Зоркая, – беллетрист подхватил веяния, идеи, носившиеся в воздухе и начинавшие получать развитие в России 900-х годов» [14, с. 152]. Кроме привлекавших особое внимание русской интеллигенции на рубеже столетий идей Шопенгауэра и Ницше, Зоркая отмечает связь произведений начинающего автора с рядом писателей-современников: «Социально обличительные, обращенные к жизни “низов” арцыбашевские рассказы 1902–1905 гг. в той же степени, как к чеховской прозе, примыкали к кругу “Знания”, испытывали на себе влияние тематики, материала, стилистики М. Горького (как, например, “Из подва-

ла” – рассказ 1903 г., прямо навеянный Горьким), а также имели прямую, точнее – прямолинейную связь с идеалами толстовства» [14, с. 143]. По мнению исследователя, это качество произведений Арцыбашева служит ярчайшим доказательством принадлежности писателя к «второсортной», бульварной литературе. Оговаривая естественное свойство художественного процесса обращаться к «темам вечным, образам традиционным, коллизиям, уходящим в глубь веков», Зоркая утверждает, что заимствования Арцыбашева, как и легкость перехода «от одних идей, вдохновивших такой-то рассказ, к совершенно другим идеям, вызвавшим к жизни рассказ следующий» [14, с. 143–144], – вовсе не свидетельство творческих исканий, а паразитическое пользование готовыми схемами. Как полагает В. В. Заманская, писатель намеренно, вполне осознанно «кошунствует», посягает на «нерушимую» традицию, «сюжеты, типы, проблемы художественного сознания XIX века Арцыбашевым ставятся под сомнение и даже откровенно оспариваются» [15, с. 184].

Разрушение устойчивых границ искусства, проявившееся в эстетике декаданса, определило и некоторые тематические пристрастия декадентской культуры – отсюда одним из главных сюжетов стало переживание разного рода пограничных состояний: преступание моральных или сексуальных табу, декадентский «сатанизм», опыты с наркотиками или садизм как нарушение границ тела; жизнь инстинктивная, иррациональная, полная тайн и опасностей, отходит в бессознательное. С проблемой исчезающих устойчивых границ искусства связана также одна из центральных тем декадентской литературы – тема смерти. В творчестве М. Арцыбашева рассуждения о смерти* воспроизводятся как заданный самим типом повествования рефрен, наделенный чаще мифологическим, нежели человеческим или психологическим смыслом («Палата неизлечимых», «Подпрапорщик Гололобов», «Кровавое пятно», «Паша Туманов», «Смерть Ланде», «Ужас» и другие). Новеллы М. П. Арцыбашева обычно обладают простой фабулой, с одной фабулярной нитью (простота

* Сам М. П. Арцыбашев писал: «Мне только тридцать лет, а когда я оглядываюсь назад, мне кажется, будто шел я по какому-то огромному кладбищу и ничего не видел, кроме могил и крестов. Рано или поздно где-нибудь вырастает новая могила, и каким бы памятником ее ни украсили, простым крестом или гранитной громадой, все равно – это будет все, что от меня останется. В конце концов, это и не важно: и бессмертие вещь скучная, и жизнь мало любопытна. Скверно то, что смерть страшна, и, пожалуй, так и не решишься собственноручно отправить себя к черту; будешь жить долго, долго идти по этому кладбищу, которое называют жизнью, и мимо, бесконечно вырастая, все будут мелькать новые кресты. Все дорогое, все милое останется позади, все приросшее к сердцу отпадет, как листья осенью, и добредешь до конца один как перст» [16, с. 230].

построения фабулы нисколько не касается сложности и запутанности отдельных ситуаций), с короткой цепью сменяющихся ситуаций или, вернее, с одной центральной сменой ситуаций. Кроме новелл фабульных, возможны новеллы с легким расчленением композиции, например, «Под солнцем», признаком которой является перестановка частей, не нарушающая правильности ее общего хода. Фрагментарность повествования обуславливает разделение новеллы на главки: «Под солнцем» имеет следующее членение – «Редкая находка», «Сгоревшая рукопись», «Сначала», при перестановке которых ход новеллы не меняется. Среди новелл писателя можно выделить следующие тематические группы произведений: 1) новеллы библейской тематики («Братья Аримафейские», «Бог»); 2) революционные новеллы («Из подвала», «Революционер», «Кровавое пятно»); 3) бытовые новеллы, описывающие ужасы повседневной жизни («Счастье», «Ужас», «Сильнее смерти» и др.), бунт человека против законов природы («Деревянный чурбан») или во имя науки («Преступление доктора Лурье», «Пропасть»).

В его произведениях художественная реальность, насколько возможно, драматична, в ней пересекаются как поэтизация смерти, реалистические образы и гедонистические мотивы, так и предельно жизненные характеры. Реалистическая образность у М. Арцыбашева субъективирована, мир во многом раскрывается через призму психологического восприятия героев, ставших «антигероями». «Откуда Арцыбашев берет таких странных, ненужных людей, как Анисимов, Ланде, Чиж и даже сам Санин? – возмущалась определенная часть критиков. – Зачем они обществу?» [12, с. 203]. Эти нападки удвоились, как только в рассказах, повестях, романах Арцыбашева усилилось его показавшееся нездоровым и безнравственным внимание к властной красоте человеческого тела, к живущей в нем и активно проявляющей себя чувственности. «Откровенность и яркая правдивость, с которой Арцыбашев изобразил могучую силу инстинкта, власть материальной природы человека, снискали ему репутацию чуть ли не порнографа и циника», – отметил П. С. Коган [17].

Многое из малой прозы декадента М. П. Арцыбашева было по преимуществу образцом символистской новеллистики. В нашем исследовании мы попытались систематизировать типологические особенности жанра новеллы, учитывая характер мистицизма эпохи русского декаданса, когда основными понятиями стали любовь, эротика, смерть, бессмертие.

1. Шкловский В. Б. О теории прозы. М., 1983.

2. Виноградов И. А. О теории новеллы // Виноградов И. А. Вопросы марксистской поэтики. М., 1972.

3. *Pabst W.* Novellentheorie und Novellendichtung. Zur Geschichte ihrer Antinomie in den romanischen Literaturen. 2. Aufl. Heidelberg, 1967.
4. *Pongs H.* Das Hürspiel. Stuttgart, 1931.
5. *Эккерман П. П.* Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. М., 1981.
6. *The Complete Works of Edgar Allan Poe.* N. Y., 1902. Vol. 9.
7. *Matthews B.* The Philosophy of the Short Story. N. Y., 1901.
8. *Петровский М. А.* Морфология новеллы // *Ars Poetica*. 1927. № 1.
9. *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. М.; Л., 1927.
10. *Мелетинский Е. М.* Историческая поэтика новеллы. М., 1990.
11. *Эйхенбаум Б. М.* О. Генри и теория новеллы // *Звезда*. 1925. № 6.
12. *Русские писатели: 1800–1917.* М., 1989.
13. *Амфитеатров А. В.* Жизнь человека, неудобного для себя и для многих: В 2 т. М., 2004. Т. 1.
14. *Зоркая Н. М.* На рубеже столетий: У истоков массового искусства России 1900–1910 гг. М., 1976.
15. *Заманская В. В.* Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века: Диалоги на границах столетий. М., 2002.
16. *Арцыбашев М. П.* Записки писателя // *Арцыбашев М. П. Собр. соч.: В 3 т.* М., 1994. Т. 3.
17. *Коган П.* Очерки по истории новейшей русской литературы: В 3 т. М., 1910. Т. 3. Вып. 1: Современники: Арцыбашев.

Ч. А. Горбачевский
г. Челябинск

Авторская жанровая номинация русской каторжной прозы XX века

Литература о ГУЛАГе в жанровом отношении достаточно разнообразна. Между тем, во всех прозаических текстах различных жанров о каторге этого периода существует неперенный стержень, объединяющий произведения малых, средних и больших жанров в некое общее смысловое, историческое и культурное поле с едиными пространственно-временными координатами и с преобладанием документальности над художественностью, правды над вымыслом. Таким стержнем, своеобразным сюжетно-философским лейтмотивом и жанрообразующим принципом литературы о советской каторге стала историческая и индивидуальная память с тысячей правд каждого обратившегося к собственному лагер-

ному прошлому, к правде о том, что довелось пережить в неволе людям, не совершавшим действительных преступлений, осужденным на долгие годы заключения в тюрьмах, лагерях и ссылках по сфабрикованным политическим статьям.

В нашей статье мы остановимся на авторских жанровых определениях, которые встречаются в заглавиях произведений о ГУЛАГе. Тексты в приведенном списке полностью или частично имеют отношение к теме советских каторжных лагерей. В некоторых случаях жанровые наименования принадлежат издателям текстов. В ряду авторских жанровых номинаций – кратких или развернутых – следующие: *роман* (А. В. Белинков, В. В. Биркин, И. М. Губерман, Вернон Кресс), *документальный роман* (Э. Г. Воронцова о Г. А. Елизарове, Е. Сомова), *автобиографический роман* (П. А. Сорокин), *роман-воспоминание* (А. Н. Рыбаков, И. А. Савенко), *короткий роман в рассказах и записях* (И. А. Мазус), *роман-эссе* (Далан), *антироман* (В. Т. Шаламов), *повесть* (Г. С. Жженов, Е. А. Керсновская, А. Б. Никольская, О. П. Носова, Б. П. Панков, Б. Ф. Споров, Т. В. Тигонен), *повесть о жизни* (Г. Ц. Лак), *повесть о детстве* (М. Б. Вехова), *повесть лишнего человека* (Ю. А. Храмцов), *повесть об одной судьбе* (Б. В. Быховский), *документальная повесть* (С. Ю. Бадаш, В. К. Всеволодов, С. О. Газарян, А. А. Левин, Р. М. Тамарина, Шукрулло (Юсупов)), *повесть-хроника* (И. И. Шалай), *повесть-воспоминание* (Б. Н. Ширяев), *автобиографическая повесть* (Г. В. Гаврилов, А. В. Жигулин, Н. В. Нумеров, М. И. Саушкин, П. П. Стефановский, В. Ю. Янковский), *документальная автобиографическая повесть* (А. Е. Баканичев), *краткие повести* (Л. Ф. Консон), *повесть в рассказах* (Л. Э. Разгон), *автобиографическое повествование* (Л. И. Бородин о В. С. Стусе), *документальное повествование* (Р. Х. Гизатулин, З. А. Румер), *небольшое повествование* (С. В. Щегольков), *документальная проза* (Е. П. Липшиц), *мемуарная проза* (Е. А. Мещерская), *документально-художественное произведение* (М. Е. Зуев-Ордынец), *опыт художественного исследования* (А. И. Солженицын), *рассказы* (А. И. Бахтырев, А. В. Белинков, С. А. Владимиров, Г. Г. Демидов, Г. С. Жженов, А. Б. Никольская, Г. Нурмина, архимандрит Павел (П. А. Груздев), И. М. Фильштинский, Г. М. Чемакин, В. Т. Шаламов), *невыведанные рассказы* (Д. Е. Алин), *рассказ-свидетельство* (Е. С. Глинка), *рассказ очевидца* (Л. И. Юхин), *устные рассказы* (М. М. Яковенко об А. И. Мироновой-Король), *рассказы без подробностей* (Г. А. Разуваев), *рассказ и раздумья* (Б. В. Мазурин), *очерк* (М. Ашкенази, А. А. Баев, Л. П. Бородина, С. А. Владимиров, Л. С. Полак, В. В. Рачинский, В. Т. Шаламов), *путешествие* (Ю. Б. Марголин),

письма русского путешественника (В. К. Буковский), письма из юности (В. А. Булгаков), послания на волю в письмах (А. В. Родыгин), письма из мертвого дома (Ф. П. Шиллер), письма-новеллы (М. Б. Шульман), крутые новеллы (А. И. Тарасов), оптинская новелла (Амвросия (А. Д. Оберучева)), трагедия (Г. А. Захарьян), трагикомедия (Т. Г. Цулукидзе), реквием (К. И. Келейников), тюремный реквием: записки заключенного (А. М. Мирек), записки (А. А. Александровский, И. П. Алексахин, Н. Л. Билетов, А. А. Болонкин, М. М. Гавриш, С. М. Голицын, Н. В. Гранкина, К. П. Гурский, А. С. Клейн, М. Н. Кузнецов, В. А. Ладейщиков, В. Ф. Марцинковский, В. Г. Недовесова, С. М. Поликанов, Г. С. Померанц, А. Н. Прядилов, В. А. Самсонов, С. А. Сидоров, В. Л. Сосновский, Г. Г. Фельдгун, В. С. Фрид, В. В. Чернавин, М. П. Шрейдер), памятные записки (В. И. Бухарин), записные книжки (А. А. Баркова), попутные записи (С. С. Тхоржевский), воспоминания (мемуары) (С. К. Бондаревский, Л. Н. Гумилев, Л. З. Копелев, А. Э. Левитин-Краснов, Д. С. Лихачев, Н. Я. Мандельштам, Е. М. Мелетинский, С. И. Фудель и многие другие), автобиография-воспоминание (В. И. Жабинский), воспоминания в форме эссе со свободным сюжетом (А. Н. Кузин), воспоминания, раздумья, полемика (Л. А. Финк), скрытая биография (Б. В. Веселовский), дневники (А. А. Баркова, А. И. Бахтырев, М. Я. Бунина, Е. А. Гнедин-Гельфанд, А. А. Кириллов, Э. С. Кузнецов, Р. Ф. Куллэ, Е. Н. Николаев, Н. Н. Пунин, В. А. Рубин, Ю. И. Соколова-Пятницкая), дневник воспоминаний (Г. И. Прейгерзон), тюремный дневник (А. Сайвальд), лагерный дневник (А. Я. Страдиныш), армейский дневник (П. Д. Кушников), забытый дневник (М. П. Ширшова о П. П. Ширшове), ситцевые дневники (А. С. Суси), думы (Н. А. Фуфрянский), предания (В. П. Корельский), исповедь (С. П. де Мартино, М. И. Коган, Н. Г. Конюхов, П. И. Сямтомов, А. Толганбаев, Е. А. Шиповская), материалы к житию (А. Е. Жураковский), моление (Л. М. Тимофеев), хождение (Ю. Н. Флаксерман), жития несвятых (А. Б. Литинский), хроника (Е. С. Гинзбург, И. Н. Салахов, Ю. Хальски), семейная хроника (И. А. Шихеева-Гайстер), история (Н. А. Заболоцкий, И. Л. Поль, Й. Тоги, М. А. Улановская, О. П. Цой), ненаписанные истории (К. А. Икрамов), репортаж (Ю. В. Мальцев), репортаж и философско-юмористический детектив (А. В. Войлошников), прозаический комментарий к поэтической биографии (Я. Е. Харон, Ю. Н. Вейнерт), книга памяти (М. Г. Минц), книга жизни (И. Т. Твардовский), черная быль (Г. И. Мишкевич), увиденное и пережитое (В. В. Зубчанинов), показания (А. Т. Марченко), заметки (О. Тииф), страницы воспоминаний (В. П. Семенова о П. В. Клочкове), страницы (А. А. Танеева (Выру-

бова)), *странички* (М. С. Розенберг), *размышления* (В. П. Корельский, А. С. Сандлер, М. М. Этлис), *случай* (А. М. Горлов), *наброски по памяти* (Л. А. Гронская), *дело* (Н. Е. Горбаневская, П. Б. Кремер, Д. И. Найдис, Г. П. Путилов), *рядовое дело* (А. Е. Фельдман), *документы* (М. Максимович), *факты, домыслы, «параши»* (М. Розанов).

Безусловно, данная авторская жанровая номинация литературы о ГУЛАГе этим перечнем не исчерпывается, однако даже при поверхностном взгляде вырисовывается вполне определенная картина, в которой очевиден акцент на доминирующую документальную основу значительной части названных литературных текстов.

Очевидно, что авторские жанровые номинации отличаются высокой степенью вариативности, однако среди них выделяются ключевые жанры, которые в совокупности составляют сформировавшуюся систему, репрезентирующую достаточно целостное жанровое представление о характере прозаических текстов, посвященных теме ГУЛАГа. Что касается жанровой принадлежности текстов, то очевидно, что приведенные типы литературных произведений вовсе «не являются статичными и непроницаемыми друг для друга сущностями» [1, с. 15]. Условность жанровой отнесенности большого количества текстов явилась следствием того, что основной задачей для авторов было не следование устоявшимся литературоведческим терминологическим дефинициям и нормам (с которыми они могли быть и не знакомы), а стремление выразить и осмыслить правду собственного прошлого в общеисторическом контексте.

В заглавиях некоторых произведений обнаруживается, в целом, ожидаемый симбиоз таких жанровых определений, как роман-воспоминание, повесть-воспоминание, повесть-хроника, повесть в рассказах, писемановеллы и др. Вполне объяснимо, почему стандартизованный характер носит ряд часто повторяющихся жанровых названий, таких, как роман, воспоминания, мемуары, повесть, рассказ, записки. Однако наряду с универсальными жанрами бытуют исторически локальные, например, *послания на волю в письмах, тюремный рекем* и др.

Особенно рельефно «историческая локализация» проявляется в жанре записок, среди которых встречаются *записки заключенного* (А. М. Мирек), *политзаключенного* (А. А. Болонкин), *узника XX века* (М. М. Гавриш), *советского «фашиста»* (В. К. Всеволодов), *«врага народа»* (С. А. Ермолаев), *контрреволюционера* (А. Н. Прядилов), *вредителя* (В. В. Чернавин), *доходяги* (С. А. Владимиров), *репрессированного* (М. Н. Кузнецов), *человека с номером на спине* (Г. И. Мишкевич), *колымчанина* (И. П. Алексахин), *уцелевшего* (С. М. Голицын), *совет-*

ские записки (Г. И. Герлинг-Грудзинский), *записки лагерного врача* (В. Г. Александровский), *лагерного лектора* (В. А. Самсонов), *лагерного художника* (Н. Л. Билетов), *лагерного музыканта* (Г. Г. Фельдгун) и даже *записки лагерного прикурка* (В. С. Фрид).

Естественно, что в прозе о ГУЛАГе происходило развитие жанровой системы. Представляется очевидным, что перечисленные жанры и их разновидности требуют своего дальнейшего специального изучения и классификации как в контексте эволюции всей жанровой системы прозы о ГУЛАГе, так и в общем контексте жанровой системы русской литературы XX века.

-
1. *Николина Н. А.* Поэтика русской автобиографической прозы : учеб. пособие. М., 2002.

Д. А. Дзюмин
г. Омск

«Представление на экране души»: о репрезентации как жанре неклассической поэтики (на примере текстов Бориса Поплавского*)

Наметившийся в 1830–1840-е годы кризис романтического мировоззрения был преодолен графом Лотреамоном и Артюром Рембо. И если первый еще использовал в своем творчестве «археромантические» штампы, то второму в знаменитых «Озарениях» (1874) удалось не только «взорвать» традиционный поэтический строй, но и наполнить «радикальную форму» стихотворения в прозе, «переставшую быть непривычной к десятилетиям двадцатого столетия» [2], «*мерцающими маяками смыслов*», где метафора текста – потока сознания задействована уже была.

Потому французский сюрреализм, благодаря «большой открытости миру» (Кортасар [3]), оказался не просто структурно подготовлен предшествующей практикой всего модернизма, но и явился его пре-

* Фигура Поплавского для нас, скорее, объяснительно-иллюстративная, чем ключевая, по причине «абсолютной зеркальности» творчества поэта ко всей неклассической поэтике. См. об этом: [1].

© Дзюмин Д. А., 2009

дельным обобщением с выходом «в архесемантическую матрицу», в которой прежние законы искусства растворялись «точно в хтонической тьме» [4].

Называя свои стихи «некими загадочными картинками», русский эмигрант Борис Поплавский (1903–1935), «фантастический поэт, тяготеющий к неясному сюрреализму» (М. Слоним), очевидно, воспринимал поэзию «как простое важнейшее делание», родственное живописи и музыке, – «собираение возможного мира души» и «простое рассказывание» «другу-читателю» «того, что предстояло мне» [5] – репрезентации – жанрового сгустка, «собирающего» разрозненные фрагменты душевного мира в синкретичное образное поле.

*Вечером на дне замковых озер зажигаются разноцветные
луны и звезды; чудовищные скалы из папье-маше
под пенье машин освещались зеленым и розовым
диким светом; при непрерывном тиканье
механизмов из воды выходило карнавальное
шествие, показывались медленно флаги, тритоны,
умывальники, Шеллинг и Гегель, медный
геликоптер Спинозы, яблоко Адама, а также
страховые агенты, волшебники, велосипедисты,
единороги и дорогие проститутки – все,
покрытые тонкими рваными листьями мокрых
газет; и т. д. [6].*

При фактическом отсутствии движения стиха наблюдается семантическое «уплотнение» его как визуального знака – *образа-шествия* – заполнение инкорпорирующими объектами (умывальниками, флагами, тритонами, выходящими из воды) – отделения/оживания в читательском сознании. Функционируя в качестве репрезентации, «образ-шествие» пробуждает «память жанра», включая «ассоциативный компилятор» (машины и механизмы не случайны), «перезагружающий» архетип шествия/карнавала. Выходя на архетипический уровень, репрезентация продолжает присоединять сопутствующую семантику до точки знаковой перегрузки (момента в тексте, когда в сознании исчезает первый образ, вытесненный последующими), после чего инкорпорация становится невозможной ввиду: 1) перехода в другое визуальное пространство:

*Затем все общество прогуливается между портowymi
сооруженьями и, задумавшись, уже никогда
не возвращается в замок, где тем временем
зажигается электричество, и, пьяное, поет
у раскрытых окон.*

2) окончания «срока жизни репрезентации»:

*...солнце всходило над
совершенно перестроенным пейзажем, полным
забытых стеклянных скелетов и промокших связок
оберточной бумаги.*

Разбор структуры неклассического текста наводит на иное понимание его сущности – практическую реализацию того, о чем много, но малопонятно говорили сюрреалисты – о создании *сюрреалов* – ассоциативно-визуальных полей – «образных прорывов в трансцендентное» и литературы – формы существования в них.

В отличие от симулякра, *сюрреал* – не замещение реальности, поскольку предполагает смешанное единство физического и духовного видения – единственную возможность познания бытия индифферентно, а наложение невидимого мира на видимый, который устанавливает неожиданные связи внутри текста:

*В черном парке мы весну встречали,
Тихо врал копеечный смычок.
Смерть спускалась на воздушном шаре,
Трогала влюбленных за плечо.*

*Розов вечер, розы носит ветер.
На полях поэт рисунок чертит.
Розов вечер, розы пахнут смертью
И зеленый снег идет на ветви.*

*Темный воздух осыпает звезды,
Соловьи поют, моторам вторя,
И в киоске над зеленым морем
Полыхает газ туберкулезный [7].*

Компоненты картины, разворачивающейся в смешанном (материально-духовном) пространстве, распадаясь на предикатные группы вертикального падения – *умирания* («смерть спускалась», «снег идет», «воздух осыпает») и горизонтального тления – *технического* поддержания (реанимации) жизни («розы носит ветер», «поэт рисунок чертит», «соловьи поют, моторам вторя», «полыхает газ туберкулезный»), маркируются цветовой символикой. Темные действия Смерти, встречая слабое сопротивление розовых (трепыхающихся) действий Жизни и смешиваясь с ними, порождают зеленые (переходные) действия отцветания/осыпания как внутри чужой предикатной группы, так и внутри своей («розы носит ветер» – «розы пахнут смертью» – «зеленый снег идет на ветви» и т. д.). Полная победа темных/черных действий над розовыми ведет к отхожде-

нию розового вверх (в небесную твердь) и опусканию/оседанию *темного* на землю (в твердь земную).

И весна, бездонно розовея,
Улыбаясь, отступая в твердь,
Раскрывает *темно-синий веер*
С надписью отчетливо: *смерть*.

Говорить о репрезентации как жанре всей неклассической поэтики пока очень трудно, так как практически отсутствует научно-методический аппарат, а работы С. Н. Бройтмана, Н. С. Павловой, В. И. Пинковского [8] и некоторых других исследователей, посвященные спорным вопросам «типологии неклассического художественного целого», как и наша небольшая статья, разрабатывают отдельные случаи «неклассического жанроупотребления».

Признание громадного визуально-ассоциативного поля искусства семейством различных репрезентативных жанров, восходящее к методологической программе Г. К. Вагнера [9] и оправданное материалом его исследований (иконопись Древней Руси), переосмыслиется при наложении вагнеровской «иконологии» на метавизуальные тексты неклассической поэтики, где репрезентация – *самоценное представление мира души художника** – становится родовым жанром, но *самоотчуждается* из-за установки неклассического мышления на «неразличение форм».

В сюрреализме и смежных с ним течениях (символизме, экспрессионизме и др.) этот декларируемый или неосознанный отказ привел к гипертрофии единственно возможного способа выражения – монтажа «*ошеломляющих образов*» [11], возносящих текст и художника – созерцателя в трансцендентную визуальную среду. Превращение репрезентации в мистико-онтологический инструмент и закрепление за ней статуса «экстралитературной фигуры» способствовало полному размыванию жанровых границ и тревожной неопределенности неклассической поэтики, при том, что репрезентация, о которой предпочли умолчать, всегда оставалась ее важнейшим жанром.

-
1. Андреева Н. В. Черты культуры 20 века в романе Бориса Поплавского «Аполлон Безобразов» : автореф. дис. ... канд. филос. наук. М., 2000.
 2. Пинковский В. И. Репрезентативный жанр поэзии сюрреализма / Филол. науки. 2007. № 1.

* В данном контексте чрезвычайно интересна книга М. Ямпольского «Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре» [10].

3. «Сюрреализм – это просто большая открытость миру»: малоизвестное интервью Хулио Кортасара // *Вопр. лит.* 2005. № 5.
4. «Вероятно, юнговских архетипов» – см. *Адорно Т.* Оглядываясь на сюрреализм // *Синий диван.* 2006. № 8.
5. Цит по.: *Гольдт (Майнц) Р.* Экфрасис как литературный автокомментарий у Леонида Андреева и Бориса Поплавского // *Экфрасис в русской литературе* : тр. Лозанн. симп. М., 2002.
6. *Поплавский Б.* Автоматические стихи. М., 1999.
7. *Поплавский Б. Ю.* Сочинения / под общ. ред. С. А. Ивановой. СПб., 1999.
8. *Павлова Н. С., Бройтман С. Н.* Природа реальности в австрийской литературе. М., 2005 // «Покой и молчание» Г. Тракля (к вопросу о неклассическом типе художественного целого).
9. *Вагнер Г. К.* Проблема жанров в древнерусском искусстве. М., 1974.
10. *М. Ямпольский.* Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. М., 2007.
11. *Энциклопедический словарь сюрреализма.* М., 2007.

Л. А. Дягилева
г. Екатеринбург

Критическая проза В. Розанова: интерпретация и проблема жанровой номинации

В конце XIX – начале XX века в русской критике формируется интерпретационный тип критики, «предложившей принцип “я – субъекта” в качестве абсолютной парадигмы, порождающей значения и смыслы. Проблема жанра в таком контексте теряет свою актуальность и уступает место проблеме творческой индивидуальности, проявляющейся в специфическом типе письма» [1]. В. В. Розанов – один из наиболее ярких представителей этого направления. Для критических текстов Розанова характерны непредсказуемость, спонтанность, очевидное пренебрежение логикой, аргументами, доказательствами, то есть тем, что всегда определяет уровень литературно-критического анализизма. Эти тексты не вписываются в жанровую классификацию, которой подчинялась критика предшествовавшего исторического периода.

Розановский дискурс обладает свойством самопорождающей структуры, которой свойственна принципиальная незавершенность.

Следовательно, фрагментарность для критика становится определяющей категорией. «Розановские тексты, – пишет Л. Н. Житкова, – <...> разорваны, неопределенны, фрагментарны: фрагмент – излюбленный розановский дискурс» [1]. Материалом, на котором основывается критик, являются «случайные точки жизненного пространства» [Там же]. Широко применяя в своих текстах принцип монтажа, то есть прерывности, дискретности изображения, разбивки повествования на множество мелких эпизодов, автор сохраняет при этом смысловое и стилевое единство. При разноплановости, внешней эклектичности, многоуровневой сложности и языковой и событийной пестроте тексты Розанова создают впечатление органической целостности, завершенности, что производит, по существу, художественно-эстетический эффект.

Так, например, в статье «К кончине Пушкина (по поводу новой книги П. Е. Щеголева “Смерть Пушкина”）」 выделяется несколько смысловых фрагментов. Каждый фрагмент строится по принципу сужения-расширения смыслообраза. В первом автор рецензирует книгу П. Е. Щеголева «Смерть Пушкина», главный вопрос которой – кто виноват в смерти поэта? Розанов пишет, что объективно в смерти Пушкина обвинить некого, но есть причина не «феноменальная, не зависящая от случайностей, а причина ноуменальная, вот это – “в звездах”» [2]. Для того чтобы проиллюстрировать свои рассуждения, Розанов приводит отрывок из письма Пушкина к Наталье Николаевне, оскорбительного для нее. Имеется в виду письмо от 30 октября 1833 года, где Пушкин упрекает жену в компрометирующем ее излишне кокетливом поведении. Это письмо, по мнению Розанова, написано языком, на котором можно разговаривать только с «кокеткой, тротуарной девушкой», но никак не с женой; тем самым Пушкин «освобождает ее на всякое поведение». Розанов показывает далее, что каждый из участников драмы абсолютно точно следовал логике своих личных обстоятельств – «каждая планета “текла по пути своему”»: «Пушкин – величайший русский поэт», «Гончарова – первая красавица Петербурга», «барон Геккерен был дипломатом, и “что же – ему было перестать быть дипломатом?”», «Дантес – очень красивый кавалергард» (С. 643). Сама возможность подобного разговора с женой, как утверждает Розанов, есть отражение александровского времени, его быта, культуры и т. д. Бытовая подробность становится «ключом», раскрывающим феномен принципиально не раскрываемого явления. Розанов останавливается на оскорбительных для Натальи Николаевны фразах из письма, которые так «физиологичны» (С. 645). Слово оказывается призмой, через которую критик смотрит на случившееся с Пушкиным трагическое событие:

«Именно этими словами, — пишет Розанов, — и дозволенностью таких слов с нею освобождается (Наталья Николаевна. — *Л. Д.*) на все поступки, на всякое поведение» [Там же].

Повествование движется как бы скачкообразно, мгновенно изменяя ракурсы, то приближаясь вплотную к объекту размышления, то удаляясь на бесконечно далекую историческую дистанцию, вследствие чего тематические уровни оказываются подвижными.

В следующем фрагменте статьи, который начинается со слов «не надо даже напоминать о Михайловском» (С. 645), Розанов от «сужения» в первом фрагменте переходит снова к «расширению». Главной особенностью Пушкина, объясняющей резкость его обвинений в адрес жены, по мнению Розанова, является неспособность к «сухому слову»: слово Пушкина всегда «физиологично» [Там же]. Например, Пушкин «о “горничной Татьяны” говорит так же “всласть”, как о Татьяне» (С. 646); он может посвящать жене и высокую лирику, и вот такие «убийственные письма» (С. 645). Ведь он пишет не как муж, «выбравший себе одну жену», а как поэт, «пантеист любви», и смотрит на сложившуюся ситуацию не как человек, а как художник.

В третьей части, от слов «около такого пантеиста-мужа» (С. 646) продолжается «расширение» тематического образа. Образ «пантеиста-мужа» проецируется на историческую эпоху: «Та Александровская эпоха была вообще какою-то... универсально-любовнической» [Там же]: Наталья Николаевна могла изменить мужу, потому что «измены были до такой степени всеобщы, обыкновенны, что “не изменять” казалось чудом и тем, “чего нет и даже не должно быть”» [Там же]. Гениальность Пушкина неотделима от этой эпохи, «но ведь это, однако, и произвело... роскошь... всех этих работ, глядя на которые, замирает и до сих пор взгляд» [Там же].

Далее в заключительной третьей части происходит смысловое «сужение»: «Все вдруг заговорили об одном, с определенным именем» (С. 647): Пушкин из эпохальной личности становится конкретным человеком, из «пантеиста любви» превращается в мужа, которому изменила жена: «началась травля мужа и человека» [Там же], «“всех” не подняли на травлю, а одного Пушкина» [Там же]. Критик переходит от исторического к семейному, в конкретно-бытовой план: Пушкин «неосторожным стихотворением... поднял против себя травлю» [Там же]. Розанов пишет, что «зерно смерти Пушкина» заключалось именно в том, что поэт не вынес «травимости собственно себя», когда его имя стало именем не поэта, а конкретного человека, мужа. То, что существовало как атмосфе-

ра эпохи, в полунамеках и полутонах, стало вдруг овеществлено, и все заговорили «об одном, с определенным именем» [Там же].

«Сужения-расширения» позволяют автору переходить из одной плоскости в другую, смещать и смешивать пространства, создавая лишенный условностей мир. Мысль свободно существует в разных парадигмах: философской, конкретно-бытовой, художественно-эстетической. «Начать с единичной вещи, – пишет А. А. Грякалов, – существование которой “случайно открылось духу”, и далее, далее – до понимания неразложимых данностей, где предстает чистая сторона бытия» [3].

Розановым используется такой прием, как прием многоголосья, когда «событие “разыгрывается” в точке диалогической встречи двух сознаний» [4], когда авторское сознание вступает в контакт с другими сознаниями. Так, говоря о «пантеистичности» Пушкина, Розанов подключает «голос» Натальи Николаевны Гончаровой, как бы соглашающейся с точкой зрения автора, что «около... пантеиста-мужа жена... чувствует себя безмужнею...»

– До брака вон какие стихи он писал обо мне. А теперь пишет такие письма. И оба пишет со сладостью. Где же истина? Где, наконец, “он, мой Александр Сергеевич?”

– Где, наконец, муж?» (С. 646).

После «реплики» Натальи Николаевны звучат «голоса» «верных мужей своих жен», которые подтверждают мысль автора о том, что «универсально-любовническая» Александровская эпоха породила «работы..., глядя на которые, замирает и до сих пор взгляд» [Там же]:

«Мы, “верные мужья своих жен”, не умеем так строить. Почему-то не умеем. И – ни писать таких стихов, как Пушкин и Лермонтов. Есть связь талантов и чинов жизни» [Там же].

Таким образом, помимо автора как завершающего начала, в тексте присутствуют «персонажи» и вообще «чужие» речевые дискурсы. Подобно тому, как развивается мысль в художественном произведении, Розанов с помощью «авторов-корреспондентов» [3] выражает свои мысли с нескольких точек зрения, разным языком. Автор задает тему, которая постепенно модернизируется, формируется в диалогическом пространстве. Помимо конкретных «персонажей», таких как, например, Наталья Николаевна Гончарова, в анализируемой работе Розанова звучат и безличные реплики, которые, вплетаясь в канву статьи, делают ее полифоничной: «Могила. Умерло. Расходитесь, господа, нечего ждать» (С. 644).

Подробности из жизни и творчества того или иного писателя, в выборе которых Розанов исходит из субъективного интереса и восприятия,

в осмыслении критика приобретают онтологическую значимость, хотя и производят впечатление предельной субъективности, особой авторской прихотливости.

Продолжая мысль о фрагментарности розановских текстов, о методе переключения абстрактных категорий в образно-метафорический план, перейдем к анализу другой работы Розанова – «Пушкин и Лермонтов».

Здесь выделяется три фрагмента, три темы, обозначенные ключевыми словами: «Пушкин», «Лермонтов», «церковь» (религия), где анализ строится по классической модели: тезис-антитезис-синтез. Тезис – «Пушкин», антитезис – «Лермонтов», синтез – «церковь».

Начало текста, введение – это тезис «Пушкин есть поэт мирового “лада” – ладности, гармонии, согласия и счастья» (С. 602). Пушкин здесь «глава мирового охранения» [Там же], его мир – это мир в состоянии покоя: «Больше никуда не пойдешь», если все и «так хорошо» [Там же]. Однако мир движется и вообще не стоит на месте: «Мир движется и этим отрицает покой, счастье, устойчивость, всеблаженство и “охранку”» [Там же]. Движение – интенция, ведущая к разрушению «всеблаженства», к смерти, но «если “блаженство”, то зачем же умирать? А все умирают. Тут, правда, вскочишь с какой угодно постели – и убежишь» [Там же]. Так мотив движения перетекает в мотив смерти, а потом в мотив безумия: «Смерть есть безумие в существе своем» (С. 603).

Мотив движения, ведущего к смерти, выводит к теме Лермонтова: «Лермонтов... объясняет нам, почему мир “вскочил и убежал” [Там же]. Мир Лермонтова в состоянии после грехопадения, после утраты рая, Лермонтов – это «разлад»: «“разлад”, “не хочется”, “отвращение” – вот все, что он “пел”» [Там же]. Лермонтов – поэт, наслаждающийся самим фактом «разлада» мира, потерявшего состояние покоя; он объясняет причины, заставившие человечество покинуть рай.

Русская литература начинается с Пушкина и Лермонтова: «Литература наша может быть счастливее всех литератур, именно гармоничнее их всех, потому что в ней единственно “лад” выразился столько же удачно и полно, так же окончательно и возвышенно, как и “разлад”: и через это, в двух элементах своих, она до некоторой степени разрешает проблему космического движения» [Там же]. Получается, что русская литература, синтезируя в себе два начала – «лада» и «разлада», «охранения» и «движения», становится гармоничной, принимая в себя эти разнонаправленные силы. Но этот синтез – уже что-то «над Пушкиным и Лермонтовым» – так появляется мотив гармонического движения [Там же].

Мотив гармоничного движения открывает последнюю, третью часть работы. Розанов пишет: «“В итоге – все-таки “религия”... В итоге – все-таки “церковь”» (С. 604). Религия, по Розанову, – это середина, «не “средненькое” и смешное, не “мещанское”, а – великолепное, дивное, сверкающее, победное» [Там же], в итоге получается, что «какое-то тайное великолепие превозмогает в мире все-таки отрицание, и хотя есть “смерть” и “царит смерть”, но “побеждает, однако, жизнь и, в конце концов, остается последнею”» [Там же]. Именно религия синтезирует «движение» и «лад».

Таким образом, структура статьи имеет кольцевое строение: «лад» – «разлад» – «лад». В первой части показан мир до грехопадения, во второй – после и в последней (религиозный синтез) – возвращение к первоначальной гармонии. Розанов развивает мысль о том, что только в пределах религии возможно совмещение идеи раз и навсегда сотворенного мира и идеи движения. Только в пределах религии человек способен преодолеть трагизм жизни, заключающийся в том, что «все умирают» (С. 602). Религия как бы защищает человека от того, чтобы ему открылось «безумие во всех его не шуточных ужасах» (С. 604).

Имена Пушкина и Лермонтова как центральные темы статьи становятся своеобразной «рамкой» текста. Вокруг них группируются мотивы, также противопоставленные друг другу. Мотивы раскрываются разнонаправленно, стремясь к онтологическому уровню, и, пересекаясь между собой, «скрепляют» темы, «завязывают» их в единство.

Данная работа Розанова включает целую систему «мелочей» и «подробностей». Это, в первую очередь, реплики. Авторский текст «разрывается» репликами, принадлежащими различным адресантам. Например, «голос» мира: «Мир движется и этим отрицает покой, счастье, устойчивость, всеблаженство и “охранку”». – Не хочу быть сохранным...» (С. 602). Есть реплики, произносимые как будто из толпы: «С Пушкиным – лафа», «бежит канашка», «дураку была заготовлена постель на всю жизнь, а он вскочил и убежал» [Там же], «...бежать... до перелома ног и буханья головой куда-нибудь об стену» (С. 603). Просторечные элементы придают всему тексту разговорную стилистическую окраску. Онтологические, общекультурные темы, такие, как «история грехопадения», противостояние Бога и дьявола («Бог сильнее дьявола, хотя дьявол и есть» (С. 604), специфика русской литературы («русская литература собственно объяснила движение» (С. 603), переводятся в профанную, маскарадную плоскость, когда серьезная философская и религиозная проблематика подается автором, с одной стороны, в жаргонном оформлении, например,

«канашка», «ба», «лафа», с другой – в системе философом: «история грехопадения», «библейская история», «смерть», «космос». Игра несколькими планами позволяет Розанову привносить в текст новые, неожиданные смыслы и оживлять серьезную проблематику.

Есть реплики, которые, подобно анализируемым в первой статье, не имеют определенного адресанта. Это аналог коллективного голоса, звучащего с «другой», неавторской зоны: «Умираем» (С. 602). Иногда автор раздваивается и ведет внутренний диалог с самим собой. С одной позиции он задает вопрос, с другой – сам себе отвечает: «Если “блаженство”, то зачем же умирать? А все умирают. Тут, правда, вскочишь с какой угодно постели – и убежишь» [Там же].

В. Носов отмечает, что «Розанов... оставался... в публицистике поэтом-философом, умевшим совладать с будничными темами и проблемами, которые под его пером... теряли свой мелкий, “пустячный” характер, превращались в материал для размышления о вековых дилеммах бытия» [5]. Наполняя текст разнонаправленными голосами, звучащими из разных зон, автор создает иллюзию самопорождающейся структуры.

Переходя с одного языка на другой (с бытового на философский и наоборот), используя различные пласты лексики, подключая множество голосов, Розанов делает статью подобной полифонической музыкальной композиции: голоса звучат равноправно, их объединение подчиняется законам гармонии, координирующей общее звучание. Текст воздействует не только на рациональное восприятие, восприятие идей и смыслов, но и на эмоциональную сферу. Критик, подобно автору художественного произведения, выражает, с помощью системы субъектов речи, свои мысли с нескольких точек зрения, разным языком. Это позволяет комбинировать разноплановые смыслы, не выходя при этом за пределы «организующего сознания автора».

В разных частях текста мы наблюдаем его разный темп и плотность. В первой части, со слов «Пушкин есть поэт мирового “лада”» и до слов «Тут вы все найдете, тут все разрешено и обосновано...» – медленный темп (адажио), который создается за счет плавного перетекания одной мысли в другую. Тут звучит один голос – это голос автора. Затем темп начинает ускоряться (анданте), появляются реплики «с Пушкиным – хорошо жить», «с Пушкиным – лафа», с третьего абзаца «ну, тогда все тихо, замерло и стоит на месте» каждое предложение становится отдельной репликой, появляются «авторы-корреспонденты», с их предельно лаконичными, афористичными репликами типа «дураку была заготовлена постель на всю жизнь, а он вскочил, да и убежал», «умираем»

(С. 602) – все это «работает» на ускорение темпа. С реплики «не хочу быть сохраненным» (это часть с более быстрым темпом – аллегро) темп уплотняется за счет вопросительных и восклицательных предложений: «Ба! – откуда», «Мир пошел! Мир идет!» Отрывок строится по схеме «реплика – ответ» («Мир пошел! Мир идет! Странное зрелище. Откуда у него ноги-то? А есть» (С. 602).

Переломный момент – от слов «если “блаженство”, то зачем же умирать» – дан в максимальном темпе (престо). Темп ускоряется не только за счет реплик, но и за счет высокой смысловой концентрации. Затем темп замедляется, и говорит только автор. От слов «литература наша...» до слов «Лермонтов никуда не приходит, а только уходит» (С. 603) темп снова ускоряется. Кульминационная точка – «Пушкину и в тюрьме было бы хорошо. Лермонтову и в раю было бы скверно» [Там же]. Затем темп замедляется и уже не меняется: он будет умеренно быстрым (аллегро), без замедлений и переходов. Таким образом, интонационно-ритмическая композиция статьи движется от замедления к ускорению, а потом снова к замедлению.

Наблюдения за творческой манерой Розанова позволяют сделать вывод о типологической близости его критической прозы к прозе художественной. Оставаясь на территории критики, Розанов пользуется приемами художественной литературы, что позволяет говорить об особой, двойственной природе розановской критики. Он пишет работы, которые невозможно номинировать ни как рецензии, ни как статьи, ни даже как философские эссе. Проблема литературно-критического жанра не является актуальной для этого автора – в данном случае прежде всего следует ставить вопрос о стилевой индивидуальности критики.

-
1. См.: *Житкова Л. Н.* Тенденции жанровой динамики в русской литературной критике // *Русская литература: национальное развитие и региональные особенности : Дергачевские чтения–2006 : материалы междунар. науч. конф. 5–7 октября 2006 г.* Екатеринбург, 2007.
 2. *Розанов В. В.* О писательстве и писателях. М., 1995. Далее цитаты даются по данному изданию с указанием страниц в круглых скобках.
 3. *Грякалов А. А.* Понимание и письмо: опыт В. В. Розанова // *Вопр. лит.* 2006. № 4.
 4. *Пеуранен Э. О.* Полифония: / лит. энцикл. словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева. М., 1987.
 5. *Носов С. Н.* В. В. Розанов: Эстетика свободы. СПб., 1993.

**Рассказы, которых не должно было быть
(на материале «Колымских рассказов»
В. Шаламова и «Записок из Мертвого дома»
Ф. Достоевского)**

Феномен русской лагерной литературы внутренне неоднороден и включает в себя тексты с самыми разными художественными задачами, хотя общей для всех является функция личностной, социальной, культурной памяти. Особость «Колымских рассказов» В. Шаламова в том, что уже в названии заявлено доминирование эстетической установки: в сильную позицию – название – вынесена жанровая номинация – *рассказы*. Возможно, единственным аналогом в этом плане являются «Записки из Мертвого дома» Ф. М. Достоевского.

С одной стороны, бесспорно, в них присутствует стремление запечатлеть пережитый опыт в его чрезвычайности и запредельности, как пишет Достоевский: «“Мертвый дом” обратил на себя внимание публики как изображение каторжных, которых никто не изображал наглядно до “Мертвого дома”» [1, с. 225], а Шаламов часто говорит о нравственном долге рассказать правду о Колыме: «Я исследую некие психологические закономерности, возникающие в обществе, где человека пытаются превратить в нечеловека. Эти новые закономерности, новые явления человеческого духа и души возникают в условиях, которые не должны быть забыты, и фиксация некоторых из этих условий – нравственный долг любого, побывавшего на Колыме» [2]. Но задача художника, говорящего о чем-то запредельном, – заставить читателей вьявь перечувствовать и передумать все пережитое им. И уже в русле этого заявления необходимо говорить о форме, а точнее, о жанре названных произведений.

Закономерно, что оба текста отмечены бросающейся в глаза жанровой спецификой, что, безусловно, связано с задачей *передать непередаваемое*. Так, «Записки из Мертвого дома» обозначаются в разных критических работах как «новое своеобразное художественное единство документального романа, роман, книга, мемуарный жанр, художественные мемуары, цикл физиологических очерков и очерковый цикл, документальный очерк и этнографическое исследование, очерковая повесть,

записки» [3, с. 174], причем все эти дефиниции обычно сопровождаются оговорками; и показательно, что некоторые из перечисленных и неперечисленных жанровых обозначений с теми же оговорками применимы к «Колымским рассказам».

Оба текста автобиографичны, кроме этого, очерковы, что связано, в первую очередь, с новизной материала, а также драматичны (у Достоевского описаны исключительные люди в исключительном месте, у Шаламова – обычные люди в исключительном месте). И в «Рассказах», и в «Записках» наблюдаются сложные отношения вымысла и факта: художественное начало, подразумевая литературную завершенность повествования, стремится преодолеть документ как «нелитературу», в связи с чем, например, в данных текстах нет строгого соответствия действительности в плане хронологии, событий, имен, но при этом постоянно демонстрируется обращенность повествования к факту.

В «Записках» авторская установка на документальность осуществляется через заявление фиктивного издателя о найденной им рукописи, а сама рукопись представлена в виде воспоминаний очевидца. Что касается «Рассказов», то известны многочисленные рассуждения Шаламова о «новой прозе», о роли документа в художественном исследовании действительности: «“Колымские рассказы” – не документальная проза, а проза, пережитая как документ» [4]. Любопытно, что в «Записках из Мертвого дома» субъективное начало ощутимее, чем в «Колымских рассказах». Одну из причин такого парадокса называет Шаламов: «20-й век принес сотрясение, потрясение в литературу. Ей перестали верить, и писателю оставалось для того, чтобы оставаться писателем, притворяться не литературой, а жизнью – мемуаром, рассказом, [вжатым] в жизнь плотнее, чем это сделано у Достоевского в “Записках из Мертвого дома”». Вот психологические корни моих “Колымских рассказов”» [5].

Но кроме этого, возможно, разность в восприятии рассматриваемых текстов в плане эффекта достоверности-недостоверности, объективности-субъективности обусловлена и разностью интонаций. Так, повествователь в «Записках» «стремится к преодолению личных чувств», «на первом плане не судьба повествователя, а “Мертвый дом”» [3, с. 182], однако эти чувства наряду с философскими рассуждениями время от времени прорываются в повествование: «Вечером, уже в темноте, перед забором казарм, я ходил около палы, и тяжелая грусть пала мне на душу». Или: «Все эти три первые дня я провел в самых тяжелых ощущениях», «страшная, ядушая тоска все более и более меня мучила», «Тоска всего этого первого года каторги была нестерпимая и действовала на меня

раздражительно, горько» [6, с. 249, 282, 416]. В «Рассказах» же повествователь бесстрастен. Вопреки всей невообразимости изображенного, шаламовской прозе свойственна естественная, невозмутимо спокойная интонация, та интонация, которой обычно описываются самые заурядные вещи и события: «Сашка растянул руки убитого, разорвал нательную рубашку и стянул свитер через голову. Свитер был красный, и кровь на нем была едва заметна. Севочка бережно, чтобы не запачкать пальцев, сложил свитер в фанерный чемодан. Игра была кончена, и я мог идти домой. Теперь надо было искать другого партнера для пилки дров» («На представку»), «Ефремов много недель пролежал рядом со мной на нарах, пока его не увезли, и он умер в инвалидном городке. Ему отбили “нутро” – мастеров этого дела на приiske было немало. Он не жаловался – он лежал и тихонько стонал» («Посылка»), «Иван Иванович успокоился. Он повесился ночью в десяти шагах от избы в развилке дерева, без всякой веревки – таких самоубийств мне еще не приходилось видеть. Нашел его Савельев, увидел с тропы и закричал. Подбежавший десятник не велел снимать тела до прихода “оперативки” и заторопил нас» («Сухим пайком») [7, с. 17, 32, 54].

Наряду с обозначенными интенциями авторов, во-первых, рассказать, записать и поделиться опытом, во-вторых, создать произведение искусства, присутствует еще одна, косвенным образом отраженная уже в названии рассматриваемых произведений. Так, *рассказ* имеет также значение действия от глагола *рассказывать* и то, что *рассказывается*; а *записки* – это чьи-либо письменные наблюдения, воспоминания, замечания. В приведенных дефинициях можно выделить общую сему: некое продолжение во времени и пространстве (говорение, записывание). Другими словами, третья функция жанровой номинации – актуализировать продолжение некоего бытия. Но если противопоставить записки как письменную речь рассказам, восходящим изначально к устной речи, то записки обнаруживают большую стабильность, ибо основная функция письменной речи – фиксация некой информации с целью сохранить ее во времени и пространстве. Значит, письмо уже тем, что обращено в будущее, подразумевает наличие прошлого и настоящего. Что касается устного рассказа, то одно из главных его свойств – это необратимость, поступательный и линейный характер развертывания во времени, то есть *рассказывается что-то* только здесь и сейчас.

С учетом коннотаций, ассоциаций и контекстных связей понятий «*Мертвый дом*» и «*Колымские*» очевидна оксюморонность названий рассматриваемых циклов, ибо естественно, что никакого продолжения

во времени и пространстве после «Мертвого дома» и Колымы не должно было быть. На первый взгляд, структура приведенных названий схожа: жанровая номинация + пространственное обозначение, точнее, анти-пространство. Но если у Достоевского используется падежно-предложная конструкция «Записки из Мертвого дома», то у Шаламова падежная конструкция с использованием притяжательного прилагательного «*Колымские рассказы*», что подразумевает наличие разных субъектов говорения-записывания. Таким субъектом в «Записках», по замыслу автора, является человек, а в «Рассказах» на первый план выступает Колыма или сама жизнь.

Рассказ, являясь сравнительно короткой повествовательной формой, позволяет наиболее точно отразить сиюминутность сложного комплекса переживаний и мыслей, зафиксированных сознанием одномоментно, тогда как в создании любого романа решающую роль играет художественный вымысел. И если «Записки из Мертвого дома» в какой-то мере можно назвать романом, что делают некоторые исследователи, то «Колымские рассказы», скорее, анти-роман, ибо, по мысли Шаламова, «роман умер», «в сегодняшней прозе и в прозе ближайшего будущего важен выход за пределы и формы литературы. Проза, где нет описаний, нет характеров, нет портретов, нет развития характеров, – возможна. Жизнь такой документ» [8]. Рассказ Шаламова – словно действительный кусок (фрагмент) живой жизни.

Притяжение-отталкивание жанровых решений в изображении каторги-лагеря Достоевским и Шаламовым обусловлено и мировоззренческими позициями писателей. XX век – это век, когда формула «Если бога нет, то все позволено» вполне распространилась. В «Записках» бог есть, и поэтому «каторга тогдашняя еще не дошла до тех высот», о которых повествуется в «Колымских рассказах». Но именно в XX веке, в эпоху экзистенциальной свободы, можно ответить на вопрос, что есть человек: «Мы не знаем, что стоит за Богом, за верой, но за безверием мы ясно видим – каждый в мире – что стоит» [4] – сталинская Колыма. Мир не изменился, изменилось восприятие этого мира человеком, и человек обнажил себя в своем отношении к окружающему.

В итоге, сопоставляя функции жанровых номинаций в «Записках из Мертвого дома» Ф. Достоевского и «Колымских рассказах» В. Шаламова, мы выявляем следующее. Во-первых, в обоих случаях актуально стремление автора запечатлеть пережитой опыт в его чрезвычайности. Во-вторых, оба текста отличаются крайним жанровым своеобразием, что обусловлено, кроме всего прочего, особостью материала; в этом пункте

прослеживается эволюция в плане отношения текста к документу: если у Достоевского присутствует фиктивный издатель найденных воспоминаний, чем создается эффект достоверности, то у Шаламова представлена «проза, выстраданная как документ». И, наконец, в-третьих, если субъектом повествования в «Записках» является человек, то в «Колымских рассказах», по замыслу автора, повествует словно сама жизнь, ведь «Бог умер. Почему же искусство должно жить?» [4].

-
1. Письмо Ф. М. Достоевского Н. Н. Страхову 1863 г. // Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 15 т. СПб., 1996. Т. 15: Письма 1834–1881 гг.
 2. Письмо В. Т. Шаламова Г. Г. Демидову, 1965 г. // Шаламов В. Новая книга: Воспоминания. Записные книжки. Переписка. Следственные дела. М., 2004. URL: <http://www.booksite.ru/fulltext/new/boo/ksh/ala/mov/72.htm>
 3. Захаров В. Н. Система жанров Достоевского: Типология и поэтика. Л., 1985.
 4. Письмо В. Т. Шаламова И. П. Сиротинской // Шаламов В. Новая книга.
 5. Письмо В. Т. Шаламова А. А. Кременскому // Шаламов В. Новая книга.
 6. Достоевский Ф. М. Записки из Мертвого дома // Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 15 т. Т. 3. Л., 1988.
 7. Шаламов В. Т. Колымские рассказы. М., 2007.
 8. Письмо В. Т. Шаламова А. И. Солженицыну // Шаламов В. Новая книга.

Т. И. Зайцева
г. Ижевск

Роман удмуртского писателя Г. Красильникова «Начало года» в восприятии критики*

В перечне писательских имен, представляющих удмуртскую литературу 1950–1970-х годов, выделяется имя Г. Красильникова (1928–1975). Сегодня широко цитируются слова известного венгерского финно-угроведа Петера Домокоша о том, что «Красильников наиболее европейский удмуртский писатель, пишет профессионально, удмуртская проза благодаря ему стала взрослой, зрелой. Образованность и талант вместе подняли его в высший класс литературы. <...> Его образы и характеры

* Исследование выполнено в русле комплексного интеграционного проекта УрО РАН «Пути развития пермских литератур в общероссийском историко-культурном контексте: XVIII – начало XX в.».

© Зайцева Т. И., 2009

достоверны, сложны, его нельзя обвинить в негибкости, применении черно-белых красок. <...> На произведениях Красильникова читатель может убедиться в том, что удмуртская литература сегодня уже не экзотика, а сознательное и высокоразвитое искусство слова, которое добивается цели, по словам героя романа, сделать народ культурным и цивилизованным» [1, с. 354]. Критик приводит слова героя романа Г. Красильникова «Начало года» доктора Соснова.

Роман «Начало года» посвящен жизни врачей и работников районной больницы. В тщательно выписанных писателем образах врачей обрела художественное воплощение проблема репрессий национальной удмуртской интеллигенции в годы культа личности. В романе «Начало года» впервые в удмуртской литературе добро и зло предстают в образах двух главных героев, воспроизведенных с одинаковой художественной силой. Это шестидесятилетний главный врач районной больницы Алексей Петрович Соснов, сумевший в годы революции и Гражданской войны, в тяжелых испытаниях сталинских концлагерей и в последующий период тоталитарного режима сохранить в себе человеческое достоинство, и молодой хирург Георгий Ильич Световидов, отец которого был объявлен предателем по причине того, что без вести пропал на войне. Жизнь сына «изменника Родины», «врага народа» не сломила Световидова, но постоянная борьба за выживание с раннего детства выработала в нем качества крайнего индивидуалиста. Световидов установил для себя принципы: «...место в жизни придется брать с бою, добиваться самому. Любыми путями, всеми средствами... <...> ...у него уже был составлен для себя некий кодекс поведения в обществе, который в сжатом виде сводился к следующему: не следует спешить прыгать в огонь, ибо всегда найдутся люди, готовые вперед тебя полезть в самое пекло; укуси спящего ближнего, иначе он проснется и укусит тебя» [2, с. 69].

Образ Соснова создавался писателем в полемике с традиционным образом положительного героя удмуртской литературы. Доктор Соснов оперирует бывшего палача сталинских органов Матвеева и спасает жизнь человеку, по доносу которого был репрессирован. Соснов возвращает к жизни Матвеева дважды: на поле боя Гражданской войны и теперь – в атабаевской районной больнице. В финале романа Соснов умирает; смертельно больной Матвеев выживает, а упоенный собственной славой Световидов переводится на другую работу, напоследок произнесая на могиле своего оппонента «торжественную» речь.

Такое художественное решение писателем проблемы противоборства добра и зла многими его современниками не было принято и понято.

Выход в свет романа «Начало года» датируется 1965 годом. Непосредственных отзывов-статей, отзывов-рецензий профессиональных критиков и литературоведов, которые бы появились сразу же вслед за романом, в библиографических указателях не имеется. Можно предположить, что и читатель, и критик, привыкшие к присутствию в произведении автора с его явными симпатиями и антипатиями, были немало озабочены и растеряны романом «Начало года». Система характеров, круг идей и настроений нового произведения не находили прямого соответствия в художественных исканиях удмуртской литературы тех лет.

Временем активного обращения литературно-критической мысли к осмыслению романа «Начало года» явилась лишь вторая половина 1970-х годов. Образ Соснова оценивался в тех художественных параметрах, от которых хотел уйти автор. Роман «Начало года» был воспринят большей частью критиков и литературоведов прежде всего как выражение философских убеждений самого Красильникова. Стремление писателя не быть навязчивым, предоставить читателю право судить о событиях и характерах романа без прямой подсказки автора воспринималось как идейно-художественный изъян. Критика упрекала автора за отсутствие у героя четких моральных критериев, за неясность его позиции. Прочтение романа «Начало года» в свете категорий «положительного» и «отрицательного», оценка доктора Соснова как героя «уязвимого» являются доминирующими в критическом восприятии того периода. Например, А. Ермолаев писал, что «...смирненская философия Соснова пугает нас беспомощностью перед подлостью. <...> Его доброта в итоге оказывается слабее матвеевско-световидовского зла» [3]. Или: «Соснов готов жить при коммунизме. Жить, но не строить его. Чтобы стать строителем коммунизма, недостаточно быть просто хорошим человеком. Надо уметь бороться за коммунистические идеалы, надо быть борцом. Соснов деликатен и мягок настолько, что подлецам рядом с ним живется привольно и вольготно» [4]. Неудовлетворенность образом Соснова была высказана и авторитетным удмуртским критиком Ф. Ермаковым: «Философия Соснова является ничем иным, как оправданием произвола карьеристов, в борьбе с которыми герой оказывается весьма инертным и пассивным. Поэтому и благоденствует в больнице молодой специалист Световидов, карьерист и демагог, мечтающий стать главным врачом вместо Соснова» [5, с. 127].

Можно привести еще одну цитату, отражающую мировосприятие и ценностные ориентиры тех лет: «Красильников показывает, как отступление от кодекса коммунистической морали неизбежно приводит челове-

ка к конфликту с обществом. В столкновении сначала внутреннем, затем открытом – Соснова и Световидова – выразились важные общественные тенденции» [6, с. 194].

Сегодня совершенно очевидно, что художественный мир романа Красильникова многозначнее выводов, которые извлекала из него критика. Однако эти цитаты, отражая реальность, на фоне которой развивалась национальная литература указанных лет, наглядно показывают то, как медленно осваивала критика эстетические критерии подхода к литературному произведению. «Перекосы» в оценке произведения начинались с того, что герой изымался из художественного мира и переносился в реальную действительность, нравственная позиция литературного героя напрямую сопрягалась с идеологическими установками государства.

Следующее поколение удмуртских критиков и литературоведов углубило и расширило трактовку образов ведущих героев и содержания конфликта романа «Начало года». Прозвучала оценка конфликта романа как борения, сопоставления, взаимодействия идей, а не противопоставления героев, были актуализированы споры и внутренние монологи героев о долге, чести, совести, служебной карьере и т. д. В оценках романа на первый план выходит разговор не столько о социальных проблемах общества и связанных с ними мировоззренческих взглядах автора, сколько об эстетических критериях произведения и его художественных особенностях [см.: 7, с. 67–72; 8, с. 124–144; 9]. Для этих работ характерен обстоятельный анализ проблематики романа с точки зрения проблемы гуманизма и национальной художественной традиции.

В последние годы, к сожалению, в нашем литературоведении появилась склонность рассматривать литературное произведение вне исторического контекста времени, в котором оно создавалось. К примеру, высказана точка зрения, согласно которой образ Соснова прочитывается в свете христианской веры, что по-своему отражает тенденцию поисков нравственных ценностей многими представителями удмуртской интеллигенции в православной религии. Соснов, оцениваемый как носитель идеи «милосердия, нравственного совершенства, всепрощения, жертвенной любви» [10, с. 307], в данном случае получает «библейское» толкование. При таком религиозном подходе к герою романа происходит нивелировка различий христианского миропонимания и постулатов гуманизма. Соснов – сложный характер и сложный образ, воплощающий в себе дореволюционные традиции русской демократической интеллигенции, связанные, в том числе, и с верой. Однако жизнь и деятельность Соснова не позволяют судить о нем как о литературном герое, стремящемся

«усовершенствовать “внутреннего человека”, сохранить в себе лик Божий, приблизиться к идеалу – Иисусу Христу, построить жизнь по его заповедям» [11]. Деятельность Соснова направлена не на приближение к идеалу святости, не на познание Бога, не на свое душевное устроение, а на благоустройство социалистического общества, совершенствование человеческих отношений в трудовом коллективе.

Создавая облик ведущего героя своего главного романа, Г. Красильников стремился, прежде всего, за гранями его натуры увидеть черты «национальной биографии» народа, показать неугасимость созидательных сил нации. Соснов – герой своего времени, его самоотверженность определена конкретно-историческими условиями, он дает нам типический, обобщенный образ. Говоря об истоках образа врача Соснова у Г. Красильникова, необходимо учитывать, что в нем автор «соединил черты реально существовавших людей – двух старых фельдшеров и учителя» [12]. Сестра писателя М. Д. Ишматова считает, что более всего в Соснове воплощена трагическая судьба первой удмуртской поэтессы, врача Ашальчи Оки (Лины Григорьевны Векшиной (1898–1973)), подвергшейся сталинским репрессиям. Образом Алексея Соснова писатель возрождал сложившиеся издревле в национальном мире отношения между людьми, которые вследствие известных исторических потрясений были разрушены. Будущее своего народа он видит на пути гуманизма, то есть не вражды и мести, но любви и милосердия. При этом писателем усвоено моральное, но внецерковное понимание нравственных ценностей.

Многие удмуртские критики говорили также о том, что достоинство романа заключается в обличении бесчеловечной морали индивидуалиста Световидова. Между тем, в фокусе авторского внимания, наряду с критикой психологии индивидуалиста и его пороков, есть и нечто иное, поскольку с восприятием личности Световидова связан не только отрицательный заряд. У читателя не могут не вызвать сочувствия настойчивость Световидова в борьбе за достижение поставленной цели, профессионализм, эрудиция, проницательность в оценках окружающих явлений и людей и т. п. В иронических и скептических рассуждениях Световидова есть и изрядная доля истины: это размышления о свободе личности, о том, что диктат коллектива нивелирует человека, что интеллигенция – люди в нашей стране бесправные и прочее.

Световидов выполняет свой служебный долг, но до известных пределов. Он оберегает себя, отрицает необходимость врачевательства-подвижничества. Отношение Световидова к долгу, к науке, к работе, к своему положению в коллективе, его стремление к независимости сложны и

своеобразны. В лице Световидова предстает новый образ, столь не похожий на традиционных отрицательных героев в удмуртской литературе. Герой сам задается вопросом и ставит его перед нами – а необходима ли жертвенность вообще, и особенно в тех случаях, когда этого, собственно, и не требуется? Писатель пытается показать нам внутренний мир интеллектуала, разгадать тайну бытия индивидуалиста. Герой выступает зеркалом целой эпохи, будучи и ее жертвой, и носителем ее зла. Заслуга писателя в том, что он верно выразил жизненный социально-психологический конфликт, подметил незащищенность уходящих Сосновых и противоречивые черты во многом еще не разгаданных Световидовых. В романе проступает чувство тревоги не только за судьбу человека, но и за судьбу народа.

Таким образом, воспроизводя в романе «Начало года» традиционный конфликт, воссоздающий противостояние двух героев, Г. Красильников пошел новым путем. Как правило, по отношению к отрицательному персонажу техника углубленного психологизма удмуртскими писателями в те годы не применялась. Красильников же с одинаковым вниманием следит за переживаниями, мыслями, внутренней жизнью обоих героев. О такой позиции писал Чехов: «...говорить и думать в... тоне и чувствовать... в духе своих героев, не подменяя их позиций своей “субъективностью”» [13, с. 54].

Конфликт романа проявляется и через образ другого молодого героя – врача Фаины, любовницы Световидова. В системе персонажей романа Фаина занимает особое место. Она показана в трудном самоопределении – от неприятия Соснова до постепенного разрыва со Световидовым и понимания в конце концов культуры врачевания Соснова. Сюжет «треугольника» в романе Г. Красильникова наполнен абсолютно иным содержанием, отличным от традиционного. Он порождает целый ряд вопросов: станет ли Фаина другой? Продолжит ли дело Соснова? У Красильникова все очень непросто: Фаина ждет от Световидова ребенка. Финал романа оставляет проблему неразрешенной, открытой, конфликт вынесен за границы сюжетного времени произведения. Оставляя финалы своих произведений разомкнутыми, Г. Красильников распахивал их в жизнь, демонстрируя тем самым ее неисчерпаемость, многомерность. Одновременно он полемизировал с теми писателями, в чьих произведениях все проблемы сводились к благополучному разрешению. Органический сплав мысли и характера, доверие к творческой активности читателя – вот что определяет своеобразие эстетики романа «Начало года».

В центре романа – спор о высшей нравственности врача. Писатель отходит от прямых характеристик героя и ищет сложно-опосредованные приемы изображения жизни человеческой души. Образ Соснова создается здесь путем сложного, разбросанного по тексту психологического рисунка, компонентами которого выступает вся сумма взаимосвязанных между собой проявлений и выражений человеческого характера.

На всем протяжении романа Соснов остается до конца не раскрытым, не разгаданным. Первоначальная аттестация героя как сурового, не разбирающегося в людях пожилого врача в течение всего романа опровергается косвенными свидетельствами разных персонажей, раскрывающими нам человека, несущего в себе лучшие нравственные и моральные качества своего народа: ранимость души, скромность, застенчивость, умение жалеть и беречь других. В образе Соснова сосредоточена национальная концепция народного жизнепорядка: человек обязан блюсти свой долг перед предками и потомками, творить добро, а не разжигать зло и месть.

-
1. *Домокош П.* История удмуртской литературы / пер. с венг. В. Васовчик. Ижевск, 1993.
 2. *Красильников Г. Д.* Начало года : роман / пер. с удм. автора. Ижевск, 1968.
 3. *Ермолаев А. А.* Внимание к личности // Счет предъявляет время : сб. лит.-критич. ст. Ижевск, 1977.
 4. *Кралина Н. П.* Современник и современность в удмуртской литературе // Счет предъявляет время.
 5. *Ермаков Ф. К.* Путь удмуртской прозы. Ижевск, 1975.
 6. *Богомоллова З. А.* Песня под Чепцой и Камой. М., 1976.
 7. *Зайцева Т. И.* Идеал и реальность: герой и конфликт в художественной литературе народов Поволжья и Приуралья (50–80-е гг.) Ижевск, 1993.
 8. *Зуева А. С.* Поэтика удмуртского романа. Ижевск, 1984.
 9. *Федорова Л. П.* Прозаик – психолог // Красильников Г. Ненароком : роман, рассказы. Ижевск, 1998.
 10. *Зуева А. С.* Удмуртская литература в контексте языческих и христианских традиций. Ижевск, 1997.
 11. *Старыгина Н. Н.* Изображение идеалиста как человека переходного времени (роман Н. С. Лескова «На ножах») // Русский человек на изломе эпох в отечественной литературе: сб. ст. по материалам Междунар. лит.-образоват. форума. Киров, 2007.
 12. *Скопкарева С. Л.* Г. Красильников и Д. Гранин: (К проблеме личности: Опыт типологического анализа) // Флор Васильев и современность : материалы научно-практич. конф. / Глазов. гос. пед. ин-т. Глазов, 2005.
 13. *Чехов. А. П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. Т. 6. М., 1949.

Феномен авторского жанрового определения в русской прозе второй половины XX – начала XXI веков

Литературное развитие русской прозы во второй половине XX – начале XXI веков характеризуется активизацией жанровых процессов. Помимо прочего, показателем того, что именно к жанру сегодня обращено особое внимание, становится появление достаточно большого числа произведений, сопровождаемых указанием на него. Имеются в виду такие жанровые маркировки, которые предпосланы произведению автором. Как правило, они находятся в позиции подзаголовка и наряду с другими супертекстовыми элементами становятся важной частью композиции произведения, выражением авторской концепции. Назовем их авторскими жанровыми определениями (АЖО).

Можно обнаружить достаточное для констатации факта количество авторов второй половины XX – начала XXI веков, яркой чертой поэтики которых становятся АЖО. Это М. Кураев, Ю. Коваль, А. Слаповский, Г. Балл, Л. Зорин, А. Битов и др. У целого ряда писателей наблюдаются единичные обращения к названному приему. То и другое свидетельствует о том, что активизация этого приема в художественных опытах современных писателей налицо, и это делает актуальным решение вопроса о типологии авторских жанровых определений.

Поскольку авторские жанровые определения суть явления большей частью эксклюзивные, описание их типов несколько затруднено. Тем не менее, ряд общих закономерностей выделить можно.

Наиболее очевидным основанием для классификации типов авторских жанровых подзаголовков становится оппозиция традиционность/нетрадиционность.

В одном случае в основе авторского жанрового определения лежит традиционная дефиниция. Структура такого подзаголовка сложна, поскольку автор, как правило, распространяет жанровое определение с помощью эпитетов, уточнений, дополнений. Они и придают жанровой номинации эксклюзивный, «авторский» характер. Например, «рассказ моего приятеля», «воспоминания о друге и флотской молодости», «рас-

сказ старого солдата», «невыводимые рассказы», «морская лирическая повесть», «повесть сердца», «записки честолюбивого человека», «невыводимая повесть», «односюжетная повесть», «двухчастный рассказ».

Дополнения к традиционному жанровому подзаголовку могут носить тематический характер («рождественский роман», «воспоминания о друге и флотской молодости», «роман о дружбе и любви») [1], могут указывать на объем («маленький роман», «маленький неоконченный роман», «короткий роман», «мини-роман») [2], на структуру («роман в тридцати пяти главах», «двухчастный рассказ») [3], на носителя речи («рассказ старого солдата», «исповедь зоотехника», «записки честолюбивого человека», «найденные мемуары моей дочери», «записки провинциала», «исповедь еврея», «рассказ моего приятеля») [4]. Встречаются варианты, совмещающие указание на тему и объем («маленькая повесть о любви») [5], на объем, структуру и носителя речи («небольшая повесть в трех частях от первого лица») [6].

Целый ряд традиционных АЖО представляет собой сложное слово, состоящее из названий двух традиционных литературных или фольклорных жанров (повесть-эссе, сказка-быль, роман-апокриф, роман-диссертация, роман-житие, роман-хроника, повесть-памфлет, роман-сказка, роман-притча) [7]. Такие традиционные АЖО указывают на присутствие двух жанровых основ, объединение которых привело к созданию новой жанровой модификации.

В отдельную группу традиционных АЖО, имеющих в основе сложное слово, можно выделить такие, где присутствует одно жанровое обозначение, вторая же часть авторского термина – это своего рода характеристика специфики не просто новой жанровой формы, а произведения в целом (роман-исследование, рассказ-энциклопедия, роман-странствие, роман-гротеск, роман-наваждение) [8].

Встречаются АЖО, сложенные из названия жанра и названия элемента композиции сюжета (роман-эпилог, роман-завязка) [9].

Некоторые жанровые определения с традиционным термином в основании, на первый взгляд, теряют свое «авторство» из-за частого употребления разными писателями. Довольно привычными стали маленькая повесть, короткая повесть, маленький роман, короткий роман. Однако, как правило, семантика слов «маленький» и «короткий» в каждом конкретном авторском подзаголовке шире, чем только значение объема.

Другим вариантом бытования АЖО является использование «изобретенного» автором жанра в своем творчестве не однажды. Так, например, у А. Солженицына повторяется жанр двухчастного рассказа, у А. Найма-

на – роман фрагмент романа, а у О. Ларина ряд произведений жанрово определен как «сцены из захолустной жизни».

К первому типу АЖО можно отнести и такие, в которых дается указание на жанр, не входящий в традиционный набор жанровой системы литературы, но имеющий место в других сферах речевой деятельности (монологи, разрозненные записки к теме, распространенные комментарии к одному ненаписанному рассказу, диалог) [10]. Классификация подобных АЖО как традиционных становится возможной, поскольку в современном процессе жанрообразования участвуют и жанровые модели других функциональных стилей речи, что позволяет значительно расширить репертуар литературных жанров, пополнив даже разряд традиционных.

В процесс жанрообразования в литературе вовлечены не только жанры из смежных речевых сфер, но и из области искусства. Это порождает целый ряд литературных произведений с предпосланным им жанровым определением, традиционным для того или иного вида искусства (роман-клип, островной романс, ноктюрн на два голоса..., роман в стиле криминальной сюиты, испанская сюита, уличный романс, филологический триллер) [11]. Эта традиционность дает основание также отнести подобные АЖО к первому типу.

Другой тип АЖО можно назвать нетрадиционным. Здесь в виде термина, как правило, выступает любое слово. Часто это слова, в семантике которых в той или иной степени заложены значения либо формы, либо пространства, либо объема, либо предметности, либо процесса («уроки ясновидения», «история болезни», «штучка», «конспект частного расследования», «пергамент», «искусство вычитания», «зона мерцания», «мелочи жизни», «кабаре», «инсинуация», «деструкция», «виньетки», «истерн») [12]. Нетрадиционные АЖО не обманывают жанровые ожидания читателя по той простой причине, что эстетическая память, опыт читателя и жанровая система не содержат подобных дефиниций. Такие жанровые обозначения ориентируют читателя на то, что авторский эстетический поиск затрагивает жанровые основы.

Традиционные и нетрадиционные АЖО выполняют одинаковые функции и в равной степени полифункциональны. Они задают мотивацию для читательских ожиданий, оправдывая или обманывая эти ожидания. Распространенное жанровое определение часто является выражением авторской позиции. Особенно это видно там, где жанровый подзаголовок по форме близок к заглавию произведения. Например, «воспоминание о детстве, которого не было», «попытка поднять настроение себе и другим», «встречи на винной дороге» [13].

АЖО всегда факт авторской речи. Оно может быть единственной или почти единственной формой непосредственного воплощения авторского слова. Как правило, жанровый подзаголовок становится формой завершения образа героя, которое возможно только через автора, поскольку «автор знает и видит больше не только в том направлении, в котором смотрит и видит герой, а в ином, принципиально самому герою недоступном» [14, с. 17].

АЖО может не «цитироваться» в тексте, а может, напротив, воспроизводиться в нем. Например, в речи автора-повествователя в конспекте частного расследования «Заговор, родивший мышь» Ю. Давыдова: «В конспекте, представленном читателю...» [15, с. 5–56].

Иногда АЖО имеет мотивировку в тексте. Часто это связано с воплощением темы автора и его творения. Жанровое определение «ненаписанный роман» находит объяснение в тексте «Искреннего художника» А. Слаповского: «Такие мысли и помешали мне написать роман под названием “Искренний художник”» [16].

Часто распространенное авторское жанровое определение информирует об интертекстуальных связях, в которые вовлечено произведение. В этом случае обычно АЖО содержит слова «филологический», «литературный» [17].

Как правило, АЖО оповещает о трансформации традиционной жанровой модели. Жанровое определение «маленький роман» свидетельствует о «свертывании» романа, об использовании целого ряда приемов (например, изменении хронологического рисунка), которые позволяют сохранить романное содержание при уменьшении объема текста.

Жанровый подзаголовок указывает на эстетическую и творческую рефлексию автора. Эта рефлексия становится одним из сюжетных событий. Как правило, АЖО задает образ, который становится значимой частью текста, включается в образную структуру произведения, становится выражением авторской позиции.

Отчасти под влиянием авторского жанрового определения формируется образный строй произведения, его структурный и содержательный уровни.

Разумеется, попытка описания типов и функций АЖО не исчерпывает всего круга проблем, связанных с названным явлением, актуальность исследования которого подтверждается достаточно большим количеством фактов.

1. См.: *Алешковский Юз*. Перстень в футляре: Рождественский роман // Звезда. 1993. № 7; *Булах К*. Полный вперед!: Воспоминания о друге и флотской молодости //

- Звезда. 1992. № 5–6; *Есин С.* Временитель: Роман о дружбе и любви // Знамя. 1987. № 1–2.
2. *Бородин А.* Спички: Маленький роман // Новый мир. 1993. № 6; *Кабаков А.* День из жизни глупца: Маленький неоконченный роман // Знамя. 1998. № 7; *Кононов Н.* В трезвом уме: Короткий роман // Новый мир. 1992. № 3.
 3. *Пустынин Э.* Афганец: Роман в тридцати пяти главах // Знамя. 1991. № 12; *Солженицын А.* Желябутские выселки: Двучастный рассказ // Новый мир. 1999. № 3.
 4. *Зверев Ю.* Нахаловка: Рассказ старого солдата // Звезда. 1995. № 4; *Давыдов И.* Сплошной криминал: Исповедь зоотехника // Урал. 2000. № 8; *Есин С.* Имитатор: Записки честолобивого человека // Новый мир. 1985. № 2; *Киреев Р.* След юрхора: Ненайденные мемуары моей дочери // Юность. 1984. № 7; *Кураев М.* Дружбы нежное волнение: Записки провинциала // Новый мир. 1992. № 8; *Мелихов А.* Изгнание из Эдема: Исповедь еврея // Новый мир. 1994. № 1; *Панин М.* Пьяная вишня: Рассказ моего приятеля // Звезда. 1992. № 5–6.
 5. *Сергеев С.* Зимний досуг, или Путешествие за три моря: Маленькая повесть о любви // Дружба народов. 1999. № 12.
 6. *Залыгин С.* Незабудка: Небольшая повесть в трех частях от первого лица // Новый мир. 1989. № 11.
 7. *Бежин Л.* Смотрение тайн, или Последний рыцарь розы: Повесть-эссе // Знамя. 1994. № 3; *Икрамов К.* Дело моего отца: Роман-хроника // Знамя. 1989. № 5–6; *Бутромеев В.* Корона Великого Княжества: Роман-диссертация // Дружба народов. 1999. № 1–2; *Ким А.* Отец-Лес: Роман-притча // Ким А. Поселок кентавров: Мифология XX века. М., 1993.
 8. *Приставкин А.* Долина смертной тени: Роман-исследование на криминальные темы // Дружба народов. 1999. № 9–12; *Попов Е.* Лоскутное одеяло: Рассказ-энциклопедия // Континент. 1995. № 83; *Битов А.* Оглашенные: Роман-странствие. СПб., 1995; *Леонов Л.* Пирамида: Роман-наваждение в трех частях // Наш современник. 1994. Вып. 1, 2, 3.
 9. *Киреев Р.* Мальчик приходил: Роман-эпilog // Знамя. 1994. № 10; *Малецкий Ю.* Проза поэта: Роман-завязка // Континент. 1999. № 99.
 10. *Аграновский В.* Профессия: иностранец: Монологи // Знамя. 1988. № 9; *Базунов О.* Морепплавателя: Распространенные комментарии к одному ненаписанному рассказу // Новый мир. 1987. № 6–7; *Искандер Ф.* Думающий о России и американец: Диалог // Знамя. 1997. № 9.
 11. *Кочергин Э.* Капитан: Островной романс // Знамя. 1997. № 1; *Кураев М.* Ночной дозор: Ноктюрн на два голоса при участии стрелка ВОХР тов. Полуболотова // Новый мир. 1988. № 1; *Слаповский А.* Братья: Уличный романс // Знамя. 1995. № 12; *Рубина Д.* Последний кабан из лесов Понтеведра: Испанская сюита. СПб., 2000; *Елиферова М.* Смерть автора: Филологический триллер. М., 2007.
 12. *Беленький М.* Обсерватория: Уроки ясновидения // Новый мир. 1999. № 3; *Гандлевский С.* Трепанация черепа: История болезни // Знамя. 1995. № 1; *Генис А.* Темнота и тишина: Искусство вычитания // Генис А. Довлатов и окрестности. М., 2000; *Коваль Ю.* Суер-Вьер: Пергамент. М., 1998; *Курицын В.* Сухие грозы: Зона мерцания // Знамя. 1993. № 9; *Хуснутдинов А.* <СС: (+)> : Деструкция // Знамя. 1999. № 12; *Шевченко Ю.* Частное счастье: Инсинуация // Дружба народов. 1997. № 6; *Жолковский А.* Эроспид и другие виньетки. М., 2003.
 13. *Алексин А.* Игрушка: Воспоминания о детстве, которого не было // Октябрь. 1989. № 4; *Искандер Ф.* Палермо – Нью-Йорк: Попытка поднять настроение себе и другим // Знамя. 1991. № 5.

14. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1986.
15. Давыдов Ю. Заговор, родивший мышь // Давыдов Ю. Жемчужины Филда. М., 1999.
16. Славовский А. Искренний художник // Волга. 1989. № 4.
17. Веллер М. Ножик Сережи Довлатова: Литературно-эмигрантский роман. СПб.; М., 2000; Яковлева А. Шуба: Филологическая повесть // Знамя. 2000. № 12.

Р. Л. Исхаков
г. Екатеринбург

Целеполагание как логическое основание жанрообразования

Журналистика выступает специфической сферой освоения действительности. Продукт журналистской деятельности – публицистический текст, отражающий реальную действительность. Представляется, что жанр текста и есть вербальное отражение мира.

Мы полагаем, что именно цель выступает в качестве единого логического основания для системы журналистских жанров. Этой точки зрения придерживается и Л. Е. Кройчик: в отличие от текста, жанр «всегда жестко детерминирован: цель, лежащая в основе решения любой творческой задачи, определяет выбор жанра» [1, с. 138].

Жанр представляет собой тип художественной формы литературного произведения. Типология материалов, используемых в СМИ, включает информационные, аналитические, художественно-публицистические жанры [2]. Процесс размывания жанровых границ был отмечен еще в середине 1970-х В. В. Ученовой [3]. Вместе со старой системой организации СМИ «рухнула и прежняя классификация жанров» [1, с. 130]. Что же такое жанр? Публицистический жанр, считает Л. Е. Кройчик, – это «относительно устойчивая структурно-содержательная организация текста, обусловленная своеобразным отражением действительности и характером отношения к ней творца» [1, с. 138], и выделяет пять групп текстов:

- 1) оперативно-новостные – заметки во всех их разновидностях;
- 2) оперативно-исследовательские – интервью, репортаж, отчет;
- 3) исследовательско-новостные – корреспонденция, комментарий (колонка), рецензия;

- 4) исследовательские – статья, письмо, обозрение;
- 5) исследовательски-образные – очерк, эссе, фельетон, памфлет.

Что же такое цель, детерминирующая жанрообразование?

Как философская проблема, понятие «цель» возникает в греческой философии, начиная с эпохи Сократа. В этот период слово «цель» чаще всего в философских текстах означает «конец», «завершение». Сократ утверждает, что «в действительности все связуется и удерживается благом и должным». Аристотель выдвигает учение о четырех причинах сущего (Phys. II, 194b – 195a; Met. 1013a – 1014a), в котором рядом с материальной, формальной и движущей находится целевая причина (в схоластике – *causa finalis*).

Примером наиболее радикального пересмотра понятия «цель» со времен Аристотеля стала кантовская телеология. Кант открывает особый мир, в котором природа «как бы» осуществляет цели свободы, а свобода «как бы» делает природными феноменами свое целеполагание. Это – мир целесообразности, который явлен, в частности, в искусстве. Кант различает «эстетическую целесообразность», которая позволяет нашему суждению привнести в объект при помощи игры познавательных способностей форму целесообразности. Цель понимается в этом контексте как предпосылка и требование нашего познания, рассматривающего целостность феноменов не как результат взаимоотношения их частей, а как изначальное единство, порождающее части из целого. Принцип цели общезначим, поскольку реализует законное для рассудка требование безусловного.

В послекантовской трансцендентальной философии – у Фихте, Шеллинга и Гегеля – цель становится одной из основных сил, движущих процесс становления самой реальности.

В философии XIX–XX веков проблематика цели несколько упрощается и сводится к докантовским моделям XVII века. В то же время в истолковании цели появляются новые мотивы. Неокантианство пытается заменить телеологию аксиологией, в которой цель получает статус «значимости», а не сущности. Гуссерль в своем проекте новой телеологии отчасти восстанавливает кантовское понимание цели как особого «априори» в структурах «жизненного мира». Методология естественнонаучного знания ищет подходы, альтернативные целевым. В синергетике (Хакен, Пригожин) предпринята наиболее радикальная попытка заменить классическое понятие цели закономерностями самоорганизации «нелинейных систем».

Мы, полагая, что именно цель лежит в основе жанрообразования, исходим при этом из представления, что цель – это идеальный или реаль-

ный предмет сознательного или бессознательного стремления субъекта; финальный результат, на который преднамеренно направлен процесс.

Журналистика представляет собой деятельность, связанную с поиском, получением, обработкой и распространением общественно-значимой информации. Профессор Б. Н. Лозовский, изучив многие дефиниции, называет журналистикой «область производственно-творческой деятельности, связанной со сбором, обработкой и распространением информации, представляющей общественный интерес, с целью адаптации аудитории печати, телевидения и радиовещания к экономическим, политическим, социальным, культурным изменениям» [2].

Между тем, какая бы классификация ни предлагалась, публицистический текст непременно включает в себя три важных компонента: сообщение о новости или возникшей проблеме (условный код – трансляция. – *Р. И.*); фрагментарное или обстоятельное осмысление ситуации (анализ. – *Р. И.*); приемы эмоционального воздействия на аудиторию на логико-понятийном или понятийно-образном уровне (синтез. – *Р. И.*) [1, с. 138].

Телеологическое основание интерпретации собранной информации предполагает ответ на вопрос: «С какой целью»? Профессиональная деонтология раскрывает журналисту ясную картину целей. Такими целями для журналиста выступают *трансляция* информации, ее *анализ* и *синтез*.

Трансляция (нем. *Translation*, фр. *translation*, лат. *trânsłatio* – передача) представляет перенос физического (или математического) объекта в пространстве на некоторое расстояние параллельно самому себе вдоль прямой, называемой осью трансляции. Перенос информации по прямой оси трансляции мы называем ретрансляцией. Журналист выполняет функцию ретранслятора (от *translator*, букв. – переносчик) и выступает как промежуточный пункт линии связи между источником и потребителем информации.

Артефактом прямой трансляции (ретрансляции) информации выступает система информационных жанров [4]. Информационные жанры стоят на шести «китах» – шести вопросительных местоимениях, которые оформляют вопросительные предложения, побуждающие собеседника к передаче определенной позитивной информации: *Кто? Что? Где? Когда? Как? Почему?* В англоязычной журналистике их для краткости называют формулой *5W + H* по первым буквам вопросов: *Who? What? Where? When? How? Why?* Самодостаточность этих вопросов для получения информации уже давно доказана, а практическая журналистика во

всем мире использует принцип $5W + H$ для создания новостей-сообщений, ориентированных на события.

В периодической печати к информационным жанрам относятся заметка, информационная корреспонденция, информационный отчет, информационное интервью, блиц-опрос, репортаж, некролог [5]. Некоторые авторы включают в этот список и зарисовку. На телевидении (Р. А. Борецкий, В. Л. Цвик) – заметка (видеосюжет), отчет, выступление, интервью, репортаж.

Интервью (англ. *Interview*: *inter* (между) + *view* (точка зрения)) – предназначенная для распространения в средствах массовой информации беседа с каким-нибудь лицом в форме вопросов и ответов на актуальные темы. Это «особым образом структурированная беседа, рассчитанная на получение информации для сугубо журналистских целей – подготовки материала к публикации» [6, с. 36]. Во всех случаях интервью – «это межличностное вербальное общение для получения информации и производства нового знания в целях удовлетворения информационных потребностей общества» [7, с. 13].

Исследовательские и исследовательско-новостные тексты появляются в аналитических жанрах: статья, корреспонденция, обозрение, комментарий, рецензия. Главным для текстов этого типа выступает анализ – метод научного исследования, состоящий в мысленном или фактическом разложении целого на составные части.

К газетным аналитическим жанрам относятся отчет, корреспонденция, интервью, опрос, статья, беседа, комментарий, социологическое резюме, анкета, мониторинг, рейтинг, рецензия, журналистское расследование, обозрение, обзор СМИ, прогноз, версия, эксперимент, письмо, исповедь, рекомендация (совет), аналитический пресс-релиз [5]. На телевидении (Р. А. Борецкий, В. Л. Цвик) – комментарий, обозрение, беседа, дискуссия, ток-шоу, пресс-конференция, корреспонденция.

Для исследовательско-образных текстов главным методом выступает синтез – метод исследования явлений в их единстве и взаимной связи частей, обобщение, сведение в единое целое данных. Метод синтеза лежит в основе синкретических текстов, где соединены как научные методы познания, публицистическая опора на факт, так и художественная форма изложения. Соединяя логико-понятийный анализ с образным, публицистика способна объяснить самые сложные и противоречивые социально-нравственные и нравственно-психологические аспекты ситуаций [8].

Художественно-публицистические жанры в периодической печати – очерк, фельетон, памфлет, пародия, сатирический комментарий, жи-

тейская история, легенда, эпитафия, анекдот, шутка, игра [5]. На телевидении (Р. А. Борецкий, В. Л. Цвик) – очерк, зарисовка, эссе. Художественно-публицистические жанры представляют исследовательско-образные (синкретические) тексты. Так, жанровую природу очерка определяет синкретическое соединение трех начал – социологического (научного), публицистического и художественного [1, с. 162].

Телеологическая жанроопределенность публицистических текстов вытесняет их носитель – средства массовой информации – в медиативную сферу, сферу посредничества. Вхождение человеческой цивилизации в информационную фазу развития отмечено усложнением взаимоотношений между индивидом и обществом. В 1803–1806 годах Наполеон I проводил политику медиатизации: имперские князья, входившие в Священную Римскую империю, подчинялись другим, более могущественным князьям, которые вследствие этого выступали посредниками между императорской властью и мелкими князьями. Вне зависимости от избранного примата – индивидуальное или социальное, человек или общество – медиативная сфера принимает особое значение. Медиация (нем. *mediation* (ср. лат. *mediatio* – посредничество)) становится одной из функций журналистики в познании социального мира читателем, слушателем, зрителем.

-
1. См.: Основы творческой деятельности журналиста : учебник / ред.-сост. С. Г. Корносенко. СПб., 2000.
 2. Лозовский Б. Н. Журналистика : краткий словарь. Екатеринбург, 2004.
 3. Ученова В. В. Современные тенденции развития журналистских жанров // Вестн. Соск. ун-та: Сер. 10: Журналистика. 1976. № 4.
 4. Информационные жанры газетной публицистики. М., 1986.
 5. Тертычный А. А. Жанры периодической печати. М., 2000.
 6. Кузнецов М. А., Цыкунов И. В. Практическая психология PR и журналистики: Как позволить другим делать по-вашему : учеб.-практич. пособие. М., 2004.
 7. Лукина М. М. Технология интервью : учеб. пособие для вузов. М., 2005.
 8. См. подробнее: Стюфляева М. И. Образные ресурсы публицистики. М., 1982.

Жанровые особенности газетной рецензии в центральной и региональной прессе

К неутешительному выводу приходит М. С. Черепухов: «Огромное количество работ, посвященных жанрам, в своей основной массе представляют собой учебные пособия, журнальные статьи, небольшие сообщения об опыте использования жанров. Между тем необходимы фундаментальные работы, посвященные каждому из жанров. Таких работ нет ни о журналистской статье, ни о рецензии, ни о памфлете» [1, с. 267] (здесь и далее курсив наш. – Е. И.). Данная статья – попытка заполнить лакуну под названием «особенности жанра рецензии». Мы рассмотрим характерные признаки рецензий на примере публикаций из центральной «Литературной газеты» (далее – «ЛГ») и региональной парламентской газеты «Тюменские известия» (далее – «ТИ»). Для анализа взяты две точки на хронологической оси: 1993–1995 годы и 2003–2005 годы.

Даже рядовые читатели интуитивно понимают суть этого жанра – критическая оценка артефакта, но лишь практикующие журналисты и некоторые теоретики выделяют одну из главных особенностей рецензии – ее жанровую гибкость, например, в «Словаре-справочнике журналиста» под редакцией Н. Г. Богданова и Б. А. Вяземского эта особенность описывается следующим образом: «Рецензия имеет свои специфические черты. В ней, как правило, имеются *элементы очерка, отчета, расширенной информации*. Именно поэтому журналисты не без основания считают рецензию *собирательным газетным жанром*, включающим в себя некоторые особенности других информационных и публицистических материалов» [2]. А. Г. Бочаров обращает внимание на то, что «необычайно восприимчива рецензия к характерным чертам других жанров журналистики, благодаря чему существуют *рецензия-диалог, рецензия-фельетон, рецензия-письмо, рецензия-эссе*» [3, с. 21]. Далее он пишет, что диффузия происходит и внутри системы жанров литературно-художественной литературы.

* Работа выполнена при поддержке гранта на научные и экспедиционные исследования для аспирантов ТюмГУ (2008).

© Ишменева Е. А., 2009

жественной критики *между статьей и рецензией, между рецензией и портретом*. И это способствует более гибкому и многостороннему применению критического оружия» [Там же].

Таким образом, первой особенностью, характерной для рецензий вне зависимости от географии распространения, является жанровая гибкость, например, рецензия на фестиваль включает в себя элементы аналитической корреспонденции, потому что журналист вынужден освещать не только содержательную, но и организационную сторону фестиваля, а также дать оценку участникам фестиваля и прокомментировать выбор жюри. К подобным рецензиям можно отнести «Белые пятна истории, или горькая правда ее» [ТИ. 19.04.1994], «Серые бушлаты, оранжевый шатер...» [ТИ. 28.06.2005], «Капризный нрав фестиваля» [ЛГ. 8.03.1995], «Ремонт старых кораблей» [ЛГ. 11–17.02.2004]. Из нескольких приведенных выше примеров данная особенность отмечена нами как в центральной, так и в региональной прессе.

Другим распространенным соединением, характерным только для региональной печати 1990-х годов, является рецензия-интервью. Хорошим примером, на наш взгляд, можно назвать рецензию-интервью «Гамсун о театре. Театр о Гамсуне» [ТИ. 6.08.1993], которую журналистка Н. Терёб сделала на основе интервью с актерами и режиссером, а также частично сохранила элементы этого жанра в тексте рецензии. Весьма близки к ним и рецензии «Про “Гуся”» [ТИ. 29.04.1993] и «Здесь все выдающиеся. А вы сомневаетесь?» [ТИ. 13.01.1993] Е. Дубовской и «Человек танцующий» [ТИ. 25.11.1993] Т. Воинского. Многочисленные примеры, большинство из которых осталось за рамками статьи, наводят на мысль, что рецензия-интервью востребована региональными журналистами в силу того, что дает возможность журналисту заменить собственную оценку мнением участников или организаторов события.

К особенностям рецензий, обусловленным экстралингвистическими факторами, следует отнести тематическую асимметричность. Так в «ЛГ» за оба рассматриваемых периода большинство рецензий – книжные (136 примеров за 1990-е годы, 50 в 2000-е годы). Примерно одинаковое количество рецензий на фестивали (17 и 15 соответственно) и на фильмы (12 и 16). Количество музыкальных рецензий и рецензий на выставки в последние годы увеличились по сравнению с 1990-ми годами: за 1990-е годы всего 3 музыкальные и 3 рецензии на выставки, а в 2000-е годы их количество увеличилось до 10 и 29 соответственно. Тенденция увеличения количества заметна и на примере театральных рецензий: с 28 в первый исследуемый период до 40 во второй период.

Что касается «ТИ», здесь прослеживаются следующие тенденции: во-первых, приоритет отдан рецензиям на выставки (в 1990-е годы – 44, в 2000-е годы – 29), немногим отстают от «лидера» театральные рецензии (29 и 25 соответственно); во-вторых, уменьшилось количество книжных рецензий (9 и 3) и кинокритик (8 в первый исследуемый период и ни одной – во второй). Полноценные кинокритик исчезли со страниц региональной печати: их место заняли анонсы фильмов с информацией о режиссере, актерах, жанре и хронометраже. Без существенных изменений осталось лишь количество рецензий на фестивали (6 и 7).

Мы подробно остановились на изучении такого структурного элемента как заголовочный комплекс. Причиной этому стало то обстоятельство, что в современном заголовочном комплексе могут быть представлены «все информационные свойства публикации: предмет разговора, авторские и редакционные оценки, время и место действия, жанр, авторство, адресность публикации» [4, с. 11]. Особенностью заголовочно-го комплекса в «ЛГ» является его структурированность: он включает в себя название полосы (в классификации М. С. Гуревича это тематическая рубрика [5, с. 158]), например, «Искусство», «Критика», «Документы и судьбы», «Детский мир 8-й полосы». Далее идут заголовок, подзаголовок, лид, внутренний подзаголовок, разбивающий публикацию на главы. К тому же, используется подрубрика, цель которой обозначить вид искусства рецензируемого произведения: «Читаем журналы», «Театральная площадь», «Книжный развал», «Новинки мая (ежемесячная подборка)», «Кунсткамера», «Рампа», «Вернисаж», «Анатомия бестселлера», «Excentricus», «Аристарх», «Полемика», «Сведение счетов», «Массолит», «Кино», «Новые имена» (последние четыре подрубрики появились в «ЛГ» нового тысячелетия). Хорошо продуманная рубрикация помогает быстро ориентироваться на полосе, а также создает тематические ожидания читателя: он точно знает, что на полосе «Критика» в подрубрике «Книжный развал» найдет рецензии на последние книжные новинки, например, заголовок «Глагол времен» с подзаголовком «Г. Державин и Т. Кибиров: опыт параллельного прочтения» [ЛГ. 19.10.1994]. Часто вместо заголовка или подзаголовка читатель обнаруживает выходные данные книги, например, «Зона поэзии» с подзаголовком «Валентин Соколов. “Глоток озона”. М., ЛХА “Лири” – журнал “Москва”. 1994» [ЛГ. 29.07.1994].

В «ТИ» 1990-х годов рецензии печатались на последней «безымянной» полосе, а в период 2003–2005 годов она постоянно меняла название: «Афиша», «Концерт недели», «Фестиваль», «Рок-фестиваль», «Между-

народный фестиваль», «Выставка», «Юбилейная выставка», «Неюбилейная выставка», «Вернисаж», «Фотовернисаж», «Премьера», «Пригласительный билет», «Рампа», «Невезучий зритель», «Палитра», «Шедевры живописи», «Имя собственное», «Новое имя», «Музыкальное землячество», «Суперпроект», «Хранители памяти», «Большое путешествие», «Час за часом, день за днем», «Новая жизнь классической книги», «У вечного огня», «Открой свой город по-новому». Только в последнее время «ТИ» стали использовать заголовочный комплекс, включающий название полосы, рубрику, заголовок и лид, то есть произошло становление тематической рубрикации издания.

В связи с тем, что «рецензия в первую очередь подвергает строжайшей проверке не тех, о ком мы пишем, – писателей, художников, артистов, режиссеров, композиторов. Она, прежде всего, экзаменует – и всякий раз заново – нас самих, беспощадно высвечивая те самые взгляды, позицию, дарование, личностные возможности рецензента, о наличии (либо отсутствии) которых он, к сожалению, далеко не всегда догадывается, самонадеянно выставя “оценки” исполнителям просмотренного спектакля или фильма» [6, с. 155], представляется необходимым обратиться и к фигуре журналиста.

Авторы «ЛГ» – чаще всего люди со специальным образованием (театроведа, музыковеда, культуролога или актера, музыканта, художника), и поэтому их рецензии отличаются глубиной анализа, детальным знанием не только творчества конкретного деятеля искусства (актера, режиссера, художника и т. д.), но и общих тенденций развития в данной области искусства. Демонстрируя свою осведомленность, авторы часто приводят мнение своих коллег-критиков: «Не случайно либеральная критика встретила появление этого его романа не то чтобы без восторга, но с какой-то откровенной растерянностью» [ЛГ. 9–15.02.2005]; «Злой гений музыки XX века», как нарекало Стравинского официальное совмузыковедение, осуществил свою благую месть и наконец воцарился на сцене Большого театра» [ЛГ. 5–11.03.2003]; «Иначе вряд ли был бы возможен такой вот отзыв в британской прессе: “Не имеющая аналогий осведомленность о Восточной Европе придает его книгам волнующую подлинность”» [ЛГ. 19.01.1994].

Большинство рецензии «ТИ», в отличие от «ЛГ», пишутся журналистами, не имеющими специального образования в какой-то области искусств, и поэтому во многих рецензиях оценки заменяются информированием. Ярким примером является рецензия «Потешный “Солнцеворот”» [ТИ. 28.12.1993], которая имеет информационный повод, харак-

терный для рецензии, – фестиваль любителей русских ремесел, но лишь одно предложение содержит авторскую оценку события: «Зрители были в восторге, их искреннее переживание вдохновляло артистов». Основное содержание рецензии «Медное литье в Ишиме» [ТИ. 4.02.1995] – не оценка, а историческая информация о развитии ремесла. Другим способом ухода от авторской оценки в региональных рецензиях стало использование мнения эксперта, например: «*Директор областного краеведческого музея Татьяна Исламова* назвала эту выставку особенной, ведь ни в одном музее страны она не видела подобных работ, представленных в таком количестве и сделанных с основательной научной, художественной проработкой... и хорошим вкусом» [ТИ. 14.12.2005], «Маргарита очень внимательно работает с материалом, – *комментирует выставку искусствовед Вера Субботина*, – она как бы входит в него, в его фактуру, в его пластику, размеры, объем или плоскость» [ТИ. 2.12.2005]; «Они [ученики] гурьбой ходят за своей учительницей, провожая ее до дому. Маргарита Ивановна, *по их мнению*, самая веселая, самая добрая» [ТИ. 27.04.94]. Возможен и следующий вариант: журналист приводит мнения из книги отзывов («Картинки с выставки» [ТИ. 29.03.2003], «Как приходит признание» [ТИ. 18.02.1995]).

Исключением можно назвать журналиста С. Белозерских, который играет в одном из тюменских театров, и поэтому в его рецензиях можно встретить, кроме мнения участников события, в частности, режиссеров («Оставайтесь детьми. Будьте людьми и человеками» [ТИ. 10.01.1995], «Любовь в трагических тонах» [ТИ. 7.02.1995]), его собственную ярко выраженную оценку. В своих рецензиях он выражает точку зрения в качестве рецензента («Смеяться, право, не грешно... Но!» [ТИ. 7.04.1995], «“Идеальный возраст” без антракта» [ТИ. 10.11.1995], «Красавица не для экрана, или Два часа под пистолетом» [ТИ. 19.04.1995]), иногда дополняя ее взглядом «изнутри», с актерской позиции («Актерский джем-сейшн в Екатеринбурге прошел с отменным творческим куражом» [ТИ. 16.09.1994], «Рядовые сцены о рядовых войны» [ТИ. 8.05.2003]).

На основе проведенного анализа мы пришли к выводу, что особенности рецензий в центральной и региональной прессе в большей степени обусловлены экстралингвистическими причинами. Диффузия между рецензией и аналитическим комментарием, между рецензией и интервью, тематическая асимметричность, замена авторской оценки мнением специалиста или участника события, различная глубина анализа рецензируемого произведения – это неполный список особенностей, которые нам удалось выявить. Изучение жанра музыкальной рецензии, специфики

взаимодействия рецензии и рекламных жанров (например, имиджевые статьи, паблисити), динамики языковых процессов, наблюдаемых в рецензии, перераспределения в функциях, реализуемых жанром – вот некоторые из лагун, которые предстоит заполнить, чтобы ответить на вопрос: «Что такое современная рецензия?»

-
1. Черепанов М. С. Проблемы теории публицистики М., 1973.
 2. Словарь-справочник журналиста / под ред. Н. Г. Богданова, Б. А. Вяземского. Л., 1971.
 3. Бочаров А. Г. Жанры литературно-художественной критики : лекции. М. 1982.
 4. Ныrkova Л. М. Как делается газета. М., 1991.
 5. Гуревич С. М. Номер газеты. М., 2002.
 6. Газетные жанры / сост. Л. В. Глебова. М., 1976.

В. Н. Кардапольцева, Н. С. Чхетиани
г. Екатеринбург

Полижанровость художественной литературы и поливариантность репрезентации женственности в социокультурном пространстве начала XX века

Художественная репрезентация женщины и женственности в литературе XX века достаточно многолика и разнообразна, как далеко не однонаправленна и не однозначна сама литература этого периода. Репрезентативность женственности в литературе XX века следует рассматривать в русле тех социально-политических и идеологических изменений, которые происходили на протяжении всего периода, несомненно, отразившись на ее художественном осмыслении и в то же время оказав немалое воздействие на мировоззренческие ориентиры в обществе.

Долгие десятилетия в классической советской культуре репрезентировались типовые мифологемы женственности, хотя противоречивость и иррационализм женщины, русской, в частности, являются почти аксиомой. Устойчивая мифологизация поддерживалась всеми советскими институциональными системами (государственной, образовательной,

семейной, экономической, военной и т. д.). Диктовались и создавались такие образцы женственности (экранные и литературные), с которыми женщина как носитель культуры идентифицировала себя, одновременно объективируя этот образ. Навязывались стереотипные представления о нормальности, о социальных ролях женщин и мужчин, формах их взаимоотношений. «Подобная преднамеренная нечувствительность к логическим противоречиям позволяет говорить об известной мифологизации образа русской женщины», – отмечает исследователь Иваницкий [1]. Однако никакой готовый набор значений невозможно вложить в текст так, чтобы он стал фиксированным и означал одно и то же для разных поколений и субкультур зрительских аудиторий, так как любой текст сам по себе уже есть отношение, поскольку создается не столько в момент его производства, сколько в момент восприятия. Вопрос о том, можно ли управлять восприятием текста, приобретает политическую важность и выходит на широкую область социальных и культурных реалий – вкусов, стилей, жанров, предпочтений, ценностей той или иной части населения, которой адресовано сообщение. В конструировании тех или иных идеалов женственности пересекаются смысловые коды разнообразных текстов, в том числе масс-медиа, кино, литературы, культурные традиции, закрепившиеся в языковых и социальных практиках и превратившиеся в неосознаваемый и неоспоримый «здравый смысл». Пожалуй, наибольшей полифоничностью отличалась литературная презентация женщины дореволюционного периода. С одной стороны, наблюдаются тенденции к богемно-надмирному ее представлению, в частности, в творчестве художников Серебряного века, с другой – героико-маскулинный тип в творчестве пролетарских авторов, нивелирующий восприятие женственности в привычном понимании этого феномена.

Серебряный век в России ознаменовался общим поэтическим возрождением и, в частности, возрождением женской литературы, поэзии в особенности. «Наверное, по отношению к “женской” литературе это время можно назвать не “серебряным» веком”, а “золотым”», – справедливо замечает американская исследовательница Шарлотта Розенталь [2]. Изменились положение и роль женщины в обществе, сформировалась новая читательская аудитория, возникла новая эстетика, основанная на идеологии модернизма, которая выдвинула новую систему ценностей, в том числе новое определение женственности, подчеркнутый индивидуализм и эстетическое оправдание жизни, что привело многих женщин к литературной деятельности. Для модернизма любое художественное новаторство оправдывало нарушение тех социальных норм, которые

отстраняли русских женщин от активного участия в культурной жизни. Женщина-мечта, женщина-тайна, загадка, порой некий бесплотный идеал – этот образ очевиден в культуре рубежа XIX–XX веков. Образ женщины, скользящей и ускользающей, обнаруживается и в живописи, и в литературе (чаще в поэзии), и в философии. Творцами Серебряного века женщина и женственность манифестируются в несколько идеализированном ореоле. «Эстетическое оправдание жизни» характерно для всех областей искусства, особенно наглядно этот подход обозначился в живописи. Достаточно вспомнить работы художника творческого объединения «Мир искусства» В. Э. Борисова-Мусатова. Женщины на его полотнах как бы парят в легкой загадочной дымке над землей или же, как бесплотные манящие тени, уходят в туманную голубую даль. Возможно, не случайно в творчестве художников Серебряного века создан образ парящей над миром женщины: на полотнах Р. Фалька летящая женщина, увлекающая за собой мужчину; в работах Вл. Соловьева – образ незримой и вечно ускользающей Софии, Вечной женственности; у Булгакова – летящая Маргарита; у Блока – Незнакомка в туманной дали и т. д. Есть основания предполагать, что подобная метафоричность имеет определенные основания и глубинный смысл. Гениальные творцы Серебряного века с философской прозорливостью почувствовали грядущие социальные преобразования на всех уровнях российского общества: ускользание привычного, ласкающего, греющего душу и сердце; неумолимо надвигающиеся «темные аллеи» и, что страшнее, «окаянные дни», когда именно женственность станет заложницей «несвоевременных» для общества и отдельной личности мыслей и дней, что приведет к расколу, разрушению, оторванности от семьи, от традиций, от родины – от всего того, что веками складывалось и формировалось. Не случайно именно в период Серебряного века даже интимные отношения приобретут нетрадиционные черты, начнут создаваться браки-триады, а жизнь семейных пар будет носить некий иллюзорный и далеко не традиционный характер (Блок и Менделеева, Гиппиус и Мережковский, семья Брик, Яншин и Полонская и многие другие, менее известные семьи) как своеобразный вызов чему-то неумолимо надвигающемуся.

Женщина смело и порой шокирующе начала вырываться из традиционных и привычных для общества стереотипов, стесняющих и давящих ее. Яркие, неординарные, творческие личности моделировали свою жизнь и судьбу по образцам, не характерным для патриархальной России, смело нарушая и ломая законы морали и нравственности, выстраивали новую женственность. Своеобразным вызовом было все: «и лицо, и

одежда, и душа, и мысли». Их совершенно не интересовало, что «станет говорить княгиня Марья Алексеевна». Стоит вспомнить сложные, нетрадиционные отношения с миром, с друзьями, с собой З. Гиппиус, Л. Менделеевой, С. Парнок, А. Сусловой, М. Цветаевой и многих других женщин этого путаного, но чрезвычайно яркого периода.

Новая система ценностей, новое определение женственности, связанные с периодом модернизма, наглядно прослеживаются на примере взглядов З. Венгеровой, которую Ш. Розенталь называет «провозвестницей того, что образованное женское общество стало благоприятной почвой, готовой поглотить семена модернистской эстетики и философии» [2]. Как и большинство сторонников русского модернизма, Венгерова родилась в интеллектуальной среде, получила блестящее образование, располагающее к самостоятельному творчеству, литературой занимались не только ее мать, но и брат – известный историк литературы и биограф. К положительным качествам модернистских движений Венгерова относилась утверждение индивидуализма и свободы личности, создание вместо отжившей морали новых духовных ценностей, ставящих эстетику в центре внимания, и воплощение их в повседневной жизни. Под этим углом она рассматривала «женский вопрос», соединяя вопросы эстетики и общественной жизни. По ее мнению, русские женщины во все времена отличались нравственной свободой, деятельным умом и динамичным характером, побуждающим к действию других. «Новая женщина», на ее взгляд, отличается сильно развитым эстетическим чувством, вне зависимости от социального происхождения, которое заставляло ее искать красоту не только в искусстве, но и в жизни. Наибольших достижений, считает она, российские женщины достигли в сфере литературы, медицины, педагогики. Среди писательниц, достигших определенных высот, она называет М. Башкирцеву, Е. Блаватскую, С. Ковалевскую, добившихся известности вдали от родины. По ее мнению, русская женщина не нуждается в феминизме, поскольку дух свободы ей свойственен изначально, хотя ей еще предстоит добиться многих прав, которыми при всем своем свободолобии она пока не обладает.

Драматизм литературных судеб достаточно очевиден в контексте эмигрантской литературы. Интересные сведения о самореализации российской интеллигенции, в том числе женщин, в эмиграции представлены в одной из первых книг, появившихся в годы перестройки, – «Дальние берега» [3], где актуализируются судьбы женщины и женственности в литературной репрезентации начала XX века. Попытка литературоведческого исследования эмигрантской литературы с точки зрения гендера

предпринята О. Демидовой, которая констатирует, что «формирование литературного канона по отношению к молодым в эмиграции происходило вполне традиционно – в рамках литературных кружков, союзов и объединений. Интересно отметить, что обычно их возглавлял представитель старшего поколения и всегда мужчина» [4]. Отмечается, что формированию канона способствовали и оценки литературных критиков, – тоже, как правило, мужчин. Ведущим литературным критиком в Берлине был Ю. Айхенвальд, в Риге – П. Пильский; критиками двух основных русских газет в Париже были Г. Адамович и В. Ходасевич и т. д. По замечанию автора публикации, из десяти номеров эмигрантского журнала женская проза была опубликована всего четыре раза: рассказы И. Одоевцевой, З. Гиппиус, Ирмы де Манциарли (поскольку она была и издательницей) и эссе Л. Червинской. Редакторами и издателями почти всех периодических изданий эмиграции, то есть людьми, отбиравшими материал для публикации, также были мужчины. «Правда, существовал и неформальный способ “канонизации”, – говорит Демидова, – внутри каждого из объединений был свой признанный “гений”, но, пожалуй, за исключением Лидии Червинской (да и то с оговорками), никто из женщин-авторов “канонизирован” не был. В диаспоре не сложилось ни формальной, ни неформальной сфер собственно женской литературной коммуникации, в результате чего женщины-авторы вынуждены были применяться к мужской сфере, внутри которой существовали» [4]. По ее утверждению, «уровень репрезентации женщин в каноне при подобных условиях не мог быть высоким, хотя число женщин-авторов было значительным. В числе причин низкой репрезентативности женщин наиболее очевидными для эмигрантского варианта представляются, по мнению исследовательницы, следующие: практические помехи; субъективно обусловленное предубеждение к способности женщин писать; непризнание написанного женщиной; умаление значимости произведений как безынтересных и не представляющих особенной ценности; отнесение произведений к второсортным видам и жанрам; канонизация отдельного аспекта творчества или одного произведения; упущение или отсутствие женской творческой традиции. Одним из немногих исключений в этом ряду можно считать Нину Берберову, которая никогда не сомневалась в своих силах и сумела довольно быстро понять, что требуется для эмигрантских изданий. О. Демидова констатирует: «Берберова приобрела и сохранила известность, прежде всего, как мемуаристка, автор художественных биографий и исторического исследования *“Люди и логи”* (далеко, впрочем, не достоверного), но не как поэтесса или автор художественной прозы,

хотя ей, в отличие от многих “сестер по перу”, удавалось печататься в самых крупных изданиях эмиграции» [4].

Низкая репрезентативность женственности в литературном каноне эмиграции и причины этого явления можно в равной степени считать вполне устойчивыми на протяжении всей истории литературной самореализации «второго пола» (по терминологии С. де Бовуар), вплоть до сегодняшнего времени. Однако, несмотря на практические и любые иные помехи, женщине все же удастся выступить в роли вполне самодостаточного творческого субъекта, нередко переступая общепринятые стандарты поведения.

Своеобразным вызовом общепринятой морали являются произведения Л. Д. Зиновьевой-Аннибал*. Скандальную известность получила ее повесть «Тридцать три уroda». Морализаторской критикой (Г. Новополлин, А. Амфитеатров) за свой сюжет о лесбийской любви она была именована автором порнографической литературы. Однако не рискованный сюжет о любви волновал Л. Д. Зиновьеву-Аннибал. В ее произведениях «тесно переплелись темы любви, вины, красоты, жертвенности, творчества, искупления, явно просвечивает интерес писательницы к феминистскому движению», — отмечается в современном биографическом словаре русских писателей, обнаруживается «симптом времени — стремление женщин к объединению, основанное на инстинкте влюбленности в свой пол, выражающееся в нежной жалости к себе и обожествлении собственной красоты [5]. Столь скандально известная, но явно опережающая свое время писательница начала XX века пыталась создать подобное женское сообщество, куда женщины должны были приходить особым образом одетые, отрешенные от повседневных забот, приносить написанные ими произведения, вести разговоры о прекрасном.

Особое слово, способствующее презентации женщины и женственности в эмигрантской литературе, сказала Н. А. Тэффи (урожденная Лохвицкая), чье творчество отличается изящным лаконизмом речи, заостренностью наблюдений. Темой, в которой мало кто с ней мог соперничать, критики называют «женскую тему». Вместе с тем, Саша Черный в своем отзыве о Тэффи подчеркивал, что читатель встретит в ней отнюдь не представительницу «дамской прозы»: «Прежние писательницы приучали нас ухмыляться при виде женщины, берущейся за перо. Но Аполлон сжалился и послал нам в награду Тэффи. Не “женщину-писательницу”, а писателя, большого, глубокого» [6].

* По женской линии ее родословная восходит к предку А. С. Пушкина — А. Ганнибалу и к шведской аристократии, но по мужской — к сербской.

В числе тех, кто одной из первых обратился к теме детства, сказав новое слово в эмигрантской литературе, следует назвать имя Л. А. Чарской. Ее называли властительницей дум, кумиром нескольких поколений русских детей, в наследии которой есть и приключенческие книги, и автобиографические повести, и исторические произведения. Сострадание, сопереживание, раскаяние, жертвенность, кротость и смирение, принятие на себя вины другого человека, раскрытие человеческого достоинства в бедном и отвергнутом – эти чувства и качества души присущи героиням Чарской. Однако все эти качества, которые она проповедовала в своих книгах, уже в то время входили в число «факультета ненужных вещей», поэтому современники, в том числе К. Чуковский, обвиняли ее в мелодраматизме, излишней сентиментальности. Критики ставили ей в вину, что в ее произведениях отсутствуют высокие идеалы и стремления, идейные искания, кругозор героинь предельно сужен, что несет в себе «страшное зло наших дней», то есть послереволюционных, овеванных патетикой героизма.

Достаточно показательны в плане репрезентации женственности в культуре начала XX века произведения Зинаиды Гиппиус, которая в творчестве идентифицировала себя с мужчиной, почти во всех своих произведениях, предназначенных для публикации, писала от мужского лица. В качестве поэта, прозаика (автор рассказов, повестей и романов), критика по литературным, культурным, общественным и религиозным делам она предстает как мужчина: ее псевдонимы Антон Крайний, Товарищ Герман и проч. всегда мужские. Даже тогда, когда она пишет от своего имени, она отдает предпочтение не фамилии по мужу – Мережковская, а фамилии в девичестве – Гиппиус, которая, со своим латинским окончанием, выглядит как мужская. По утверждению многих критиков, она вообще не уважала женский пол, считала, что физиологическая природа женщины не могла не ограничить ее и в умственной и нравственной сферах, и сближалась по своим убеждениям с такими философами, как Ницше, Вейнингер и др. Сама одаренная такими «мужскими» качествами, как логическое мышление и сила воли, она ставила их выше пассивности и эмоциональности, якобы типичных для женского пола. Только в дневниках и письмах она предстает как женщина; в своей общественной роли, как писатель, как мыслитель она мужчина или, скорее, человек, зато для себя, в своих личных, интимных делах она все-таки осознает себя как женщину. Казалось бы, мужское лицо Зинаиды Гиппиус – только маска, прием. В центре большинства рассказов Гиппиус стоят мужчины, и их психология прослежена довольно тонко. Есть основания считать,

что мужская персона у Гиппиус не только маска, но и психологическая потребность. Гиппиус нередко жестоко судит женщин не потому, что не считает себя женщиной, а наоборот, именно потому, что она сознает это женское начало в себе и болезненно переживает эту двойственность. С точки зрения ее понимания женской натуры, никакого равновесия между мужчинами и женщинами не может быть.

Бинарность, антиномичность, амбивалентность – особенность русской ментальности во всех ее институциях, что сказывается и на особенностях литературы. В литературе советского периода, особенно первых лет ее становления, бинарность женских образов тоже достаточно очевидна, что связано с ярко выраженной официализацией и идеологизацией поля литературы. Женственное, однозначно воспринимаемое как социально-ролевое, проецирует и бинарность женских образов в литературе соцреализма: высоконравственные, соответствующие официальной идеологии советского государства, и безнравственные – не соответствующие этому стереотипу. Сексуально-женственное неизменно осуждалось как чрезвычайно безнравственное, низменное. В 1920-е годы отвергается и патриархально-сентиментальное как «мещанское, буржуазное, пошлое», позже, в 1960–1970-е, оно стало негласно утверждаться.

Нельзя не согласиться с тезисом исследователей, что «уникальность истории русской литературы XX века – отсутствие монолитности, однонаправленности развития. Пожалуй, никогда еще историко-литературный процесс в России не был столь очевидно драматичен, внутренне конфликтен, не нес на себе отблеск трагедии общества, самой литературы, трагедии литературных судеб» [7, с. 3]. С особой очевидностью подобные явления обнаружили в литературе начала XX века.

-
1. *Иваницкий В.* Русская женщина в эпоху Домостроя // Обществ. науки и современность. 1995. № 3.
 2. *Розенталь Ш.* Зинаида Венгерова: Модернизм и освобождение женщины // Русская литература XX века : исслед. американ. ученых. СПб., 1993.
 3. См.: *Дальние берега: Портреты писателей эмиграции.* М., 1994.
 4. *Демидова О.* Женщины русской эмиграции: краткий обзор материалов Бахметьевского архива // Русские писательницы и литературный процесс в конце XVIII – первой трети XX вв. Wilhelmshorst, 1995.
 5. *Михайлова М. В.* Русские писатели 20 века : биографич. словарь. М., 2000.
 6. Цит. по: *Михайлова М. В.* Русские писатели 20 века : биографич. словарь.
 7. *Быков Л. П., Подчиненов А. В., Снигирева Т. А.* Русская литература XX века: проблемы и имена. Екатеринбург, 1994.

Публицистика начала XX века о политической власти в России (на примере произведений И. А. Бунина)

Для нынешней эпохи характерен повышенный интерес к документальности во многих областях гуманитарных знаний. Одна из причин данного явления – растущее влияние средств массовой коммуникации на все сферы жизни человека.

Проблема оценки политической власти начала XX века была и остается одной из наиболее дискуссионных в исторической литературе.

На протяжении всего XX века давались неоднозначные оценки событиям, произошедшим в России в октябре 1917 года. «Революция, низвергающая старое, двигает историю вперед. Но она не может быть праздником для всех, для того, кто свергнут, кто потерял свой достаток, – это крушение. Без этих коллизий не может быть революции. Но, видимо, историки-марксисты, увлекаясь справедливой мыслью, что революции – локомотивы истории, праздники угнетенных и обездоленных, часто забывали о травмах и трагедиях побежденных» [1, с. 181–182], – так писал о революции В. В. Шульгин, один из основателей Добровольческой (Белой) армии, очевидец самых бурных исторических событий столетия.

Не свобода, равенство и братство, а террор и Гражданская война стали результатом революции. Лишь немногие решились вступить в борьбу и принять непосредственное участие в Гражданской войне, оказываясь во враждующих лагерях. Среди отважившихся бросить вызов первоначальному хаосу революции был Иван Бунин.

В 1916 году произошел перелом в мироощущении Бунина, назревший еще осенью 1915 года, когда Бунин писал своему другу, художнику П. Л. Нилусу: «Деревни опустели так, что жутко порой. Война и томит, и мучит, и тревожит» [3]. Писатель понимал весь ужас и бессмысленность войны, видел, что народу война не нужна, что она только разоряет страну и уносит множество жизней. «Народ воевать не хочет, ему война надоела, он не понимает, за что мы воюем, ему нет дела до войны. А в газетах продолжается все та же брехня... Все несут свое, не считаясь с тем, что народ войны не хочет и свирепеет с каждым днем... Война

все изменила. Во мне что-то треснуло, переломилось, наступила, как говорят, переоценка всех ценностей», – эти слова Бунина записал его племянник, Н. А. Пушешников.

Дневник писателя за 1916 год полон безнадежности и желчи. Сообщения газет о событиях на фронте и в тылу, разговоры, новые произведения литературы – все вызывает у него непреодолимое раздражение, пессимизм и ощущение ужаса от мысли, что старой жизни приходит конец. «В газетах та же ложь – восхваление доблестей русского народа, его способностей к организации. Все это очень взволновало “народ, народ”! А сами понятия не имеют (да и не хотят иметь) о нем. И что они сделали для него, этого действительно несчастного народа?» «Душевная и умственная тупость, слабость, литературное бесплодие все продолжается... Смертельно устал, – опять-таки уже очень давно, – и все не сдаюсь. Должно быть, большую роль сыграла тут война – какое великое душевное разочарование принесла она мне!»

Драматические события 1917 года в России повлекли перемены в жизни и литературной деятельности И. Бунина.

Развитие любой революции, в том числе и Великой Октябрьской – процесс сложный, противоречивый, антагонистический. С одной стороны, это, безусловно, разрушение – старого, отжившего мира, с другой – рождение нового, прогрессивного, пробивающего себе дорогу мироустройства. «Революция ужасна и жутка, – писал Н. А. Бердяев, – она уродлива и насильственна, как уродливо и насильственно рождение ребенка, уродливы и насильственны муки рождающей матери, уродлив и подвержен насилию рождающийся ребенок. Таково проклятие греховного мира» [2, с. 108–109].

Умный наблюдатель Бунин хорошо знал свой народ и темные стороны его психики и задолго до революции догадывался, какой там «хаос шевелится». Революционные бесчинства, свидетелем которых писатель стал, утвердили его в истинности давних наблюдений. Каково же было Бунину слышать похвалы русской удали, славословия, адресованные стихии разгула, и прочие пагубные благоглупости! И от кого! От подслеповатых теоретиков, от мудрствующих умниц! «И сколько их было таких! И все, уходя с заседаний, яростно продолжали спорить даже и в прихожей и надевали разные или чужие калоши».

«В России была тогда такая мерзость библейская, такая тьма египетская, которых не было на земле с самого сотворения мира, люди ели нечистоты, грязь, трупы, собственных детей и бабушек, многотысячными толпами шли куда-то на край света, куда глаза глядят, к какому-то

индейскому царю... В Москве, глухой, мертвой, рваной, вшивой, тифозной, с утра до ночи избиваемой и всячески истязаемой, замордованной до полной потери образа и подобия Божия, люди испражнялись друг при друге, в тех же самых углах, где они ютились, и каждую минуту всякий ждал, что вот-вот ворвется осатанелый от крови и самогона скот и отнимет у него, голодного Иова, последнюю гнилую картошку, изнасилует его жену или мать, ни с того ни с сего потащит и его “к стенке”... А старики [речь о Вяч. Иванове и М. Гершензоне – “Итоги”] сидели и поражали друг друга витиеватым красноречием на тему: лучше быть без культуры или же нет?»

«Планетарный» скот, «выродок», «нравственный идиот от рождения», «русский Каин» – это у Бунина о вожде пролетариата. «Ленин явил миру... нечто чудовищное, потрясающее: он разорил величайшую в мире страну и убил несколько миллионов человек... На своем кровавом престоле он стоял уже на четвереньках...»

Эти слова взяты из речи «Миссия русской эмиграции», произнесенной Иваном Буниним в Париже 16 февраля 1924 года. «Миссия русской эмиграции, – говорил писатель, – доказавшей своим исходом из России и своей борьбой, своими “ледяными походами”, что она не только за страх, но и за совесть не приемлет ленинских градом, ленинских заповедей, миссия эта заключается ныне в продолжении этого неприятия. “Они хотят, чтобы реки текли вспять, не хотят признать совершившегося!” Нет, не так, мы хотим не обратного, а только иного течения».

«Окаянные дни» написаны в одной из «самых прекрасных литературных форм» – дневниковой. Именно в личных записях автор предельно искренен, лаконичен, правдив. Все, что происходило вокруг него в первые дни 1918-го и до июня 1919 года, нашло отражение на страницах книги. Какие «дни» писатель считал «окаянными», известно – это революция и Гражданская война.

Автор размышлял о России, русском народе в напряженнейшие годы его жизни, поэтому преобладающей становится интонация подавленности, униженности происходящим. Бунин передает читателю ощущение национальной катастрофы, не соглашается с официальной характеристикой вождя, исторических деятелей, писателей.

В условиях расколотого общественного сознания «белый» Бунин защищает общечеловеческие нравственные основы. «Народу, революции все прощается, – “все это только эксцессы”. А у белых, у которых все отнято, поругано, изнасиловано, убито, – родина, родные колыбели и могилы, матери, отцы, сестры, – “эксцессов”, конечно, быть не должно».

«Купил книгу о большевиках, – пишет он. – Страшная галерея каторжников!..» Для Бунина любой революционер есть бандит, преступник в самом прямом и вульгарном смысле. «Преждевременная» преступность конкретных деятелей революции весьма сомнительна, но в целом Бунин совершенно точно выхватил действительную проблему русской революции – участие в ней уголовной стихии.

В своем выстраданном негодовании Бунин допускает немало несправедливостей. Под горячую руку ему попадают Блок, Есенин, Бабель – за поддакивание смуте. Луначарский – «гадина». Блок – «человек глупый». Большевики – «более наглых жуликов мир не видел».

Сравнивая вождей французской революции с российской, Бунин замечает: «Сен-Жюст, Робеспьер, Кутон... Ленин, Троцкий, Дзержинский... Кто подлее, кровожаднее, гаже? Конечно, все-таки московские. Но и парижские были не плохи» [3]. Бунин считает безумием называть Ленина благодетелем человечества, он полемизирует с теми, кто настаивает на гениальности теории вождя пролетариата, не прощая его даже мертвого: «На своем кровавом престоле он уже стоял на четвереньках; когда английские фотографии снимали его, он поминутно высовывал язык: ничего не значит, спорят! Сам Семашко брякнул сдуру во всеуслышанье, что в черепе этого нового Навуходоносора нашли зеленую жижу вместо мозга; на смертном столе, в своем красном гробу, он лежал с ужаснейшей гримасой на серо-желтом лице: ничего не значит, спорят! А соратники его, так те прямо так и пишут: “Умер новый бог, создатель Нового Мира”».

В целом «революционные времена не милостивы: тут бьют и плакать не велят». Писатель размышлял о сути революции, сопоставляя эти события в разных странах в различное время, и пришел к выводу о том, что они «все одинаковы, все эти революции!» Одинаковы в своем стремлении создать бездну новых административных учреждений, открыть водопад декретов, циркуляров, увеличить число комиссаров – «непременно почему-то комиссаров», учредить многочисленные комитеты, союзы, партии.

Бунину грустно замечать, что революции создают даже новый язык, «сплошь состоящий из высокопарнейших восклицаний вперемешку с самой площадной бранью по адресу грязных остатков издыхающей тирании».

«Была Россия! Где она теперь...» – это сквозной мотив книги «Окаянные дни». На вопрос «кто виноват?» Бунин отвечает: «Народ». И при этом большую вину за происходящее возлагает на интеллигенцию. Бунин исторически совершенно точно определил, что интеллигенция во все времена провоцировала народ на баррикады, а сама оказывалась неспособ-

ной организовать новую жизнь. Уже в 1918 году он заявлял: «Не народ начал революцию, а вы. Народу было совершенно наплевать на все, чего мы хотели, чем были недовольны. Не врите на народ – ему ваши ответственные министерства, замены Щегловитых Малянтовичами и отмены всяческих цензур были нужны, как летошний снег, и он это доказал твердо и жестоко, сбросивши к черту временное правительство, и Учредительное собрание, и “все, за что погибали поколения лучших российских людей”, как вы выражаетесь» [3]. «Окаянные дни» – это исторический и литературный памятник, памятник жертвам Гражданской войны.

Публицистика и литература начала XX века очень разнообразна, но одно ее объединяет – страданность. Вопросы судьбы России, ее исторического пути развития и вопросы отношения к власти волновали русских поэтов, писателей. Вне зависимости от политических и философско-эстетических взглядов их волновало одно – возрождение России.

М. А. Булгаков писал: только через страдание приходит истина... Это верно. Но за знание истины ни денег не платят, ни пайка не дают. Печально, но факт.

1. Шуглин В. В. Дни. 1920. М., 1989.

2. Бердяев Н. А. Истоки и смысл русского коммунизма. М., 1990.

3. Бунин И. А. Окаянные дни: Воспоминания. Статьи / сост., предисл. и коммент. А. К. Бабореко. М., 1990.

Л. С. Кислова
г. Тюмень

Гендерный конфликт в гламурной прозе Оксаны Робски

Художественная проза Оксаны Робски, безусловно, развивается в границах дамского романа, но при этом разрушает его устоявшиеся критерии (стандартизация, эскапизм, серийность) и формирует новую традицию отечественного литературного гламура. В романах О. Робски («Casual», «День счастья – завтра», «Про любoff/on», «Casual – 2», «Эта тета») не только обыгрываются традиционные формулы дамского рома-

на, но и выстраивается совершенно новая жанровая модель, поскольку их содержательно-композиционные стереотипы и эстетические шаблоны составляют жанрово-тематические разновидности массовой литературы. В гламурных текстах О. Робски очерчивается узнаваемое знаковое пространство и метафоризируется гендерный конфликт: «О. Робски... умело скрещивает известные приемы дамских романов с приемами серьезной женской прозы, предлагая еще один вариант женской прозы – «гламурный» [1, с. 159–151].

В романе «Про любoff/on», где «гламурная женственность играет перформативными приемами письма и мотивами власти» [Там же, с. 151], предлагается некая схема взаимоотношений героя и героини, при которой демонстрируются одновременно антитетичные гендерные позиции (мужская и женская) в рамках одного текста. Женская восторженность нивелируется мужским цинизмом и холодным расчетом, не имеющими ничего общего с чувствами, в которых признается герой: «Вторая часть романа – “М” (мужской взгляд), по ходу которой с читателя словно снимают розовые очки, полностью нейтрализует первую. Писательница здесь вновь воспроизводит те же текстовые фрагменты, но моделирует их восприятие извне, как восприятие гендерного *Другого*. Иронично представлен портрет красавца-миллионера» [Там же, с. 152]. Однако олигарх и идейный вдохновитель популистской партии на самом деле рефлексировал из-за своих отношений с женой, и короткий роман с аспиранткой Дашей – лишь способ временно уйти от утомительной действительности (эскапизм) или попытка эту действительность изменить.

Влад (Владимир), герой романа О. Робски, обладает сильной харизмой именно за счет наличия определенных женских качеств. У него достаточно развитая интуиция, хороший вкус, чувство юмора. При этом герой весьма романтичен, что, собственно, и способствует его успеху у женщин. Влад прекрасно готовит («Я люблю готовить. Раньше, лет десять назад, я делал для нее на завтрак блины “креп-сюзен”» [2, с. 300]; усиленно заботится о своей внешности и испытывает постоянный страх перед старением («Я вытер остатки крема с лица. Главное – продержаться еще лет десять. А там уже что-нибудь изобретут. Для вечной молодости» [Там же, с. 260], удивительно уютно чувствует себя в кукольной комнате подруги героини («На какое-то мгновение мне захотелось остаться в этой комнате навсегда. Но я не мог. Этот рай был для девочек» [Там же, с. 255]); посещает клинику пластической хирургии («Никто не замечает мой новый нос. Или делают вид» [Там же, с. 183]); тщательно подбирает одежду («Долго подбирал галстук под новый костюм. Три раза

поменял рубашку. Третью рубашку швырнул на пол» [Там же, с. 192], «Изучаю список Алана Флассера в “Dressing the Man”» [Там же, с. 226]).

Мужская привлекательность Влада, тем не менее, предмет его гордости, но основана она на умении героя в подходящее время продемонстрировать свои *женские* таланты. Стремление Влада следовать женским ролевым установкам может быть истолковано как осознанный выход за границы мужского, как приобретение отчетливо женских качеств, то есть репрезентация сконструированного женского. Такого рода гендерная масочность свидетельствует об игровом моделировании гендерного *Другого* в романе О. Робски. Однако герой О. Робски при этом по-мужски циничен, решителен, собран и безжалостен. Ему принадлежат и откровенно шовинистские высказывания: «Женский ум – это интуиция. На уровне подсознания. Потому что в сознании женщины бывают редко» [Там же, с. 263]; «Почему все девушки так любят этих маленьких глупых собачек? Вообще-то надо же им чувствовать свое превосходство. Хотя над кем-то» [Там же, с. 264]; «Ресторан битком. Полно девиц. Второй состав. Скамейка запасных» [Там же, с. 215]. Женское во Владе синонимично человеческому, поскольку, когда герой совершает так называемые мужские поступки, он немедленно превращается в монстра.

Маскулинность Влада проявляется в его умении принимать решения, зачастую радикальные (инсценировка покушения, сцена на охоте). Поединок с медведем консолидирует маскулинную энергетику героя и позволяет ему почувствовать себя настоящим мужчиной: «Медведь вышел прямо на меня. Впервые в жизни я понял правильно смысл выражения “один на один”. Ничто вокруг не существовало» [3, с. 246]. Герой, который увлеченно рассуждает в мужской компании о новомодных диетах и делает себе пластическую операцию, способен застрелить медведя и пробежать тридцать километров на лыжах в одиночку. По мысли С. Ушакина, «становление личности совпадает с процессом ее – личности – **об-разования**, то есть с процессом накопления, усвоения и воспроизводства символических средств (образов), с помощью которых личность может **обозначить** свое присутствие в обществе» [4, с. 184]. Мужские «доспехи» и атрибуты мужественности, создающие имидж Влада, достаточно предсказуемы: большая черная машина («Как в голливудских фильмах» [3, с. 106]); огромная белая акула-убийца в кабинетном аквариуме («Если ее не кормить два дня, то на третий она сожрет рыбок» [3, с. 193]); дорогая мужская одежда самых известных марок (список Алана Флассера). «Дискуссии о “сущности” мужественности... сменяются дискуссиями о характере мужских “доспехов”, а трактаты по воспитанию чувств – спра-

вочниками по основам этикета, в том числе и полового. Сама по себе ситуация эта вряд ли способна вызвать какое-либо удивление – споры о соотношении формы и содержания ведутся не одну сотню и даже тысячу лет. Примечательно в этом плане другое – форма начинает выполнять не столько репрезентативную, представительскую, отображающую, сколько конституирующую функцию» [4, с. 483].

Мена гендерными масками – один из самых распространенных художественных приемов в романе О. Робски. Даша, например, называет мужским именем свою собаку: «Она была девочкой. Мы назвали ее Терминатор. Длинно, но выразительно» [2, с. 15]. Выбирая для собаки мужское имя, героиня и ее подруга Рита словно объясняют Терминатору круг новых обязанностей. С этой минуты долг собаки – охранять и защищать женщин.

Влад время от времени играет женскую партию, но его собственную судьбу, тем не менее, вершит в финале романа Даша, принимая, возможно, единственное мужское решение в своей жизни. В остальном героиня поступает как женщина, причем женщина предсказуемая, заинтересовать и соблазнить которую герою не составляет никакого труда. Однако и Даша пытается культивировать в себе мужские черты: «Мужчины не показывают свои эмоции. Я тоже постаралась быть мужчиной. Потому что это так по-женски: расстраиваться, когда узнаешь, что кто-то женат» [Там же, с. 44]. Но доверчивая интеллектуалка влюбляется в миллионера и блестящего политика почти мгновенно и в дальнейшем, словно марионетка, участвует в его сценарии, воплощая историю Золушки.

Даша принимает решение расстаться с Владом, но на самом деле уйти от нее стремится именно герой, а героиня лишь следует выбранной им стратегии. Таким образом, первая часть романа О. Робски напоминает традиционный дамский текст, адресованный женской аудитории и демонстрирующий женскую поведенческую модель и женскую позицию. По мысли О. Бочаровой, дамский роман «воспроизводит точку зрения героини... Читателям досконально известны ее душевные и сексуальные переживания, тогда как на героя-мужчину мы смотрим глазами героини, с ее точки зрения судим о его чувствах и намерениях» [5, с. 294]. Вторая же часть текста «Про любoff/on», «нейтрализующая» первую, явлена как пародия на дамский роман, поскольку она представляет позицию мужчины, его видение уже известных событий, толкование знакомых ситуаций. Восторженность сталкивается с цинизмом, и сказка о Золушке, таким образом, приобретает иные, альтернативные смыслы.

В романе О. Робски «День счастья – завтра» гендерное *Другое* объективируется за счет стремления героини утвердиться в жизни с помощью определенной атрибутики мужского: охранное агентство «Никита», мужское имя Никита (производное от фамилии Никитина), участие в операции по освобождению заложника. Именно «мужские игры» позволяют героине обрести самоуважение и вернуть утраченную любовь. Ольга (Никита), живя в своем роскошном ограниченном мире, создает женское охранное предприятие и изначально относится к этому как к игре. Героиня постоянно «играет» по правилам, принятым в замкнутом пространстве Рублевки. Определенные традиции, изысканные рестораны, случайные разговоры, пикантные развлечения, свойственные узкому кругу посвященных, составляют «глянцевые» будни героини и ее подруг. Но в какой-то момент мир Ольги рушится, и все, что казалось реальностью, становится для нее иллюзией. Стремясь сохранить осколки своей вселенной, героиня выбирает мужские поведенческие стратегии, поскольку они представляются ей более выигрышными, нежели женские.

Охранное агентство «Никита» создается Ольгой и ее подругами для того, чтобы продолжать поддерживать привычный уровень жизни и продемонстрировать окружающим свою независимость. Таким образом, мужской бизнес женщин призван доказать мужчинам абсолютную финансовую состоятельность владелиц охранного агентства: «Главное – сделать это модным. Чтобы появиться где-нибудь с женщиной-охранницей стало престижно. Чтобы наши девочки стали показателем благосостояния. Их надо хорошо подготовить – чтобы через месяц после того, как их возьмут “для экзотики”, девчонок не выгоняли. Чтобы в них действительно обнаружилась потребность» [3, с. 68]. При всей своей хрупкости и женской незащищенности Ольга Никитина обладает мужским характером и носит мужское имя («Мою домработницу зовут Слава. А меня чаще всего зовут Никита. Два мужских имени – это уже тенденция? Или совпадение? Или изюм моего дома?» [Там же, с. 110]).

Традиционно мужское отчетливо противопоставлено женскому, и потому для того, чтобы добиться успеха, подруги Никита, Машка и Анжела вынуждены действовать, следуя правилам, установленным мужчинами. Женщина-телохранитель – это своеобразный символ победы женского, попытка нарушить традиционную дихотомию «мужское – женское». Героини О. Робски аннексируют одну из основных мужских функций – «ценностно-защищающую» [6, с. 90] и намеренно разрушают сформировавшийся стандартный образ телохранителя: «Они все были очень разные. Но среди них не было ни одной дуры. Странно,

среди мужчин-телохранителей я отмечала совсем обратную тенденцию» [3, с. 78]. Однако представления о настоящих телохранителях настолько стереотипны, что Никита, участвовавшая со своими девушками практически в боевой операции, продолжает сомневаться в эффективности затеянного ею предприятия, воспринимая его как авантюру: «...это огромная ответственность. Которую я должна брать на себя. А я не хочу брать на себя никакую ответственность. Тем более ответственность за безопасность людей» [Там же, с. 340]. Руководство агентством для Никиты – всего лишь эксперимент, способ доказать собственную независимость и продемонстрировать отказавшемуся от нее мужу свои выдающиеся бизнес-способности, но брать на себя ответственность героиня не готова, поскольку она запрограммирована на традиционное восприятие мужских функций. Ольга Никитина возвращается в привычный женский мир, в свою прежнюю «глянцевую» жизнь состоятельной светской дамы, супруги преуспевающего бизнесмена, и нападение, напоминающее шабаш ведьм, и освобождение обезумевшего от страха мальчика со временем превратятся для нее лишь в воспоминания, страшный сон из прошлой жизни: «Наше нападение будет вспоминаться им как шабаш ведьм. Мы кричали, тыкали им в шею пистолетами, выволакивали их наружу» [Там же, с. 322]. Однако героиня добивается основного результата – свободы выбора, возможности реально стать «третьей женщиной» (Ж. Липовецкий) в практически закрытом, отгороженном от остального мира обществе, развивающемся по своим корпоративным законам. Женщина в этом обществе либо воспринимается как «необходимое зло, втиснутое в рамки лишенных всякой привлекательности занятий» [7, с. 340], либо вызывает восторги и поклонение, но никогда не является самостоятельной мыслящей единицей, поскольку в «Городе солнца» для избранных принимают решения и формулируют жизненную концепцию в основном мужчины.

В предложенных текстах О. Робски героиня принимает решения, выносит приговор мужскому, «утверждая, таким образом, за собой позицию власти» [8, с. 153]. В романе «Про любoff/on» Даша не предупреждает Влада о бомбе, находящейся в его машине, а Никита («День счастья – завтра») осуществляет боевую операцию и добивается нового статуса и серьезного отношения к себе со стороны окружающих. Таким образом, женское в текстах О. Робски так или иначе побеждает мужское. Героини культивируют в себе мужское, в то время как герой романа «Про любoff/on» искусственно моделирует женские черты и признает абсолютную власть женского, ощущая себя «виновным» («И дал себе слово – как

только пройдут выборы, куплю Ладе все, что она захочет. Даже автомобильные диски с бриллиантами» [2, с. 310]). Таким образом, «признающимся» и «виновным» в романе О. Робски «Про любов/он» оказывается мужской субъект. В романе «День счастья – завтра», напротив, женщина является «виновной» и «признающейся», но, тем не менее, «обыгрывает» мужчину на его поле, оставляя за собой право выбора и продолжая укреплять завоеванные позиции.

В романе «Эта тета» инопланетные существа, носители высшего разума, отправляются на Землю с особой миссией – вывести формулу любви и с помощью отсталых человеческих особей спасти генофонд своей передовой планеты: «Раньше мы, так же, как и земляне, размножались половым путем. Мы откладывали яйцо эластичной формы, из которого вылуплялись двое детей. Но это было до того, как наше правое полушарие заблокировали, лишив нас эмоций и лирики» [9, с. 10].

Обитатели прекрасной планеты Тета не умеют любить, не способны чувствовать, в их среде отсутствует четкая гендерная дифференциация: «Путем генных манипуляций и изменения спиралей ДНК мы избавились от индивидуальных чувств и желаний и интегрировались в единый народ-организм. Мы никогда не ссорились между собой. И не воевали. Мы не ненавидели друг друга, но и не любили. Побочным эффектом нашей высокотехнологичной цивилизации стало снижение сексуальной активности. Понятие пола у большинства из нас стерлось само собой» [Там же, с. 12]. Миссия, провал которой был очевиден, на самом деле оказалась более чем успешной: инопланетяне научаются чувствовать, любить друг и друга и обретают пол. Тонисий осознает, что он мужчина, а Млей чувствует себя женщиной. Так теория о гендерной усредненности высших индивидов разбивается о земную реальность: «У высокоразвитых существ подобное разделение отсутствует, поскольку не имеет никакого принципиального значения. <...> Это пережитки прошлого. Если хотите – анахронизм. <...> Это разделение существует при рождении, так же, как существует генная память у младенцев и многое другое. Но с возрастом стирается» [9, с. 225–226]. Два фиолетовых инопланетянина, материализуясь, превращаются то в мужчин, то в женщин, а значит, происходит не просто мена гендерными масками, у героев появляется гендерный выбор.

Таким образом, игра альтернативными ролевыми установками разрушает традиционную формулу дамского романа, в которой женские и мужские партии четко прописаны и гендерный конфликт, как правило, предсказуем. В текстах Оксаны Робски воплощаются тенденции к пер-

формативности пола и осваиваются различные формы моделирования гендерного *Другого*, что становится одним из ключевых жанровых признаков отечественной гламурной прозы.

-
1. *Абашева М. П., Воробьева Н. В.* Русская женская проза на рубеже XX–XXI веков : учеб. пособие по спецкурсу. Пермь, 2007.
 2. *Робски О.* Про любовь/оп. М., 2006.
 3. *Робски О.* День счастья – завтра. М., 2005.
 4. *Ушакин С.* Видимость мужественности // О муже(Н)ственности : сб. ст. / сост. С. Ушакин. М., 2002.
 5. *Бочарова О.* Формула женского счастья: Заметки о женском любовном романе // Новое лит. обозрение. № 22. 1996.
 6. *Коростылева Н. Н.* Женщина и мужчина: от конфликта к согласию: (Исследование гендерного конфликтогенеза). М., 2005.
 7. *Липовецкий Ж.* Третья женщина: Незыблемость и потрясение основ женственности / пер. с фр. СПб., 2003.
 8. *Абашева М. П., Воробьева Н. В.* Русская женская проза на рубеже XX–XXI веков : учеб. пособие по спецкурсу. Пермь, 2007.
 9. *Робски О.* Эта тета. М., 2009.

И. В. Козлов
г. Екатеринбург

Полижанровая природа советской научной фантастики 1920-х годов

Обозначить границы жанра научной фантастики сложно. На протяжении довольно долгого времени делались попытки найти ту совокупность приемов, то неизменное содержание, тот «идеальный тип или логически сконструированную модель конкретного литературного произведения, которые могут быть рассмотрены в качестве его инварианта» [1]. Положение осложнялось и продолжает осложняться необходимостью отделить научно-фантастическое произведение от произведения «просто фантастического», мистического, от сказки, мифа и т. д. А как поступить, если в целом «реалистическое» произведение иногда включает фантастические художественные образы, маскируя их под сны или игру воображения героя?

Противоречие заключается уже в самом определении жанра: эпитет «научная» предполагает подчиненность какой-то логике или хотя бы элементарному правдоподобию, предполагает строгое, объективное знание или гипотезу; «фантастика» же предполагает определенную свободу воображения, «полет мысли», фантазии.

Возможно, конкретные художественные произведения того времени, когда жанр еще формировался, позволят обозначить «идеальный тип» научно-фантастического произведения?

Советская фантастика 1920-х годов и посвященная ей литературная критика находились еще в стадии становления. Это объясняет поиски авторов научной фантастики в области поэтики еще становящегося жанра: поиск способов создания научно-фантастического художественного образа, научно-фантастического сюжета, героя и т. д. Этим обусловлена некоторая эклектичность научно-фантастических произведений: они могут «маскироваться» под жанр сказки, могут включать в себя авантюрный сюжет, сюжет путешествия, детективную коллизию (правда, порожденную каким-либо фантастическим открытием). В то же время современная критика требовала устранить из этих произведений любой «развлекательный» элемент, снижающий, по ее мнению, научную ценность произведения.

На отношение к научной фантастике как развлекательной и только познавательной литературе жаловался А. Р. Беляев в своей статье «Создадим советскую научную фантастику»: «К сожалению, были и редакторы, которые, понимая слишком узко задачи научной фантастики, “засушивали” научно-фантастические произведения. Если автор давал живую сцену, описывая конфликты, происходящие между людьми, – на полях рукописи появлялась редакционная заметка: “К чему это? Лучше бы описать атомный двигатель”». И далее знаменитый писатель-фантаст утверждал: «Научную фантастику нельзя превращать в скучную научно-популярную книжку, в научно-литературный недоносок. Научно-фантастический роман, рассказ должны быть полноправными художественными произведениями. Они должны ставить своей задачей не максимальную нагрузку произведения научными данными – это можно проще и лучше сделать посредством книги типа “занимательных наук”, а привлечением максимального внимания и интереса читателей к важным научным и техническим проблемам» [2]. Беляев в своем определении специфики научно-фантастического жанра призывает сохранять золотую середину в системе других жанров: с одной стороны, не надо превращать научно-фантастическое произведение в «научно-популярную книжку», с другой,

«элемент занимательности» должен быть ограничен более или менее правдоподобным и «полезным» научным содержанием.

А. Р. Палей – автор научно-фантастических произведений (в частности, романа «Гольфштрем», рассказов «Необычайный дом», «Человек без боли» и др.), выступивший и в роли литературного критика, писал: «От всех других видов научной беллетристики научная фантастика отличается именно своей фантастичностью. Основа научно-фантастического произведения должна быть строго научна, оно должно опираться на твердые научные факты. Однако на этой основе можно и следует развернуть полет фантазии, так же как из аксиомы выводится ряд последовательных теорем. Но, как и в математике, эти построения должны быть строго логическими. Можно мечтать о межпланетных полетах, хотя их еще в настоящее время не существует. Но эти мечты должны быть основаны на научно (пока еще теоретически) разработанных средствах межпланетного сообщения, какими в данный момент являются ракетные двигатели» [3].

Образцом таких произведений здесь ясно видятся прямо не названные труды К. Э. Циолковского (которые вслед за этим и начинает анализировать А. Палей). Действительно, многие «фантастические предположения», которые сделал К. Циолковский, были основаны на смелых, но осуществимых научных гипотезах. Более того, многие из них сейчас уже стали реальностью. Любопытно, что, например, многие, по-видимому, «слишком смелые фантазии» вызвали уважительную критику редактора-составителя сборника научно-фантастических произведений К. Циолковского 1960 года издания – Б. Н. Воробьева. В частности, эта критика касалась произведения «На Весте», посвященного «проблемам» жизни на астероиде. Можно привести и другие слишком «ненаучные» гипотезы Циолковского. Например, размышляя о будущем влиянии прорыва человека в космос, на его эволюцию, автор пишет о существах, которые смогут жить в космосе, питаясь «лучистой энергией»: организмам нужно тепло – оно дается солнцем; энергия также дается солнцем (причем приводятся точные вычисления: энергия излучения солнца, получаемая Землей, равна двум-трем паровым лошадиным силам, то есть непрерывной работе 20–30 человек в течение дня); необходимы кислород и пища – «кислород может образовываться химической работой солнечных лучей в самом теле животного или в его специальных придатках, как он образуется из углекислоты воздуха в зеленых частях растения. Углекислота животного, вместо того, чтобы рассеиваться в атмосфере, будет оставаться в животном и служить материалом для образования кислорода и новых

запасов углерода», животное в процессе космической эволюции соединится с растением; существам необходимо сохранять влагу — их кожа будет покрыта «стекловидным слоем, довольно мягким и тонким, но абсолютно непроницаемым для газов, жидкостей и других летучих тел и потому предохраняющим животных от всяких материальных потерь»; необходимо общение — общение будет происходить по проводнику вроде проволоки, а также с помощью «экрана» на теле, где будут материализовываться мысли с помощью «прилива подкожных жидкостей разных цветов» [4, с. 70–71]. При всей кажущейся неправдоподобности эти фантастические предположения теоретически вполне обоснованы.

То же касается неправдоподобных животных, которых космические путешественники обнаруживают на Луне (повесть «Вне Земли»): «Смотрите-ка, — сказал русский, — что это нам навстречу движется? Как будто какая-то зеленая туча!.. Вон там, где виднеется самая высокая скала... — Вижу, вижу! Это, вероятно, стадо здешних животных... — швед поднес к глазам бинокль и действительно увидел множество прыгающих и напоминающих кенгуру животных, быстро бегущих к западу. <...> Многие более крупные и сильные [существа] пользуются вечным днем и теплотой Солнца и почвы, гоняясь за дневным светилом и проводя всю жизнь в движении. По дороге они пожирают попадающихся им более слабых животных. Их движение к западу, чтобы никогда не упускать Солнце, должно быть близко к 14 километрам в час. При слабом лунном притяжении это непрерывное и умеренное движение вполне возможно и даже легко» [4, с. 218]. Современному читателю рассказ о «лунных животных» может показаться сказкой и, возможно, вызовет улыбку. Но в начале XX века человек еще не побывал на Луне и вполне мог строить предположения (причем достаточно обоснованные с научной точки зрения) о том, кого он повстречает во время космического путешествия на спутнике Земли.

Очевидно, что даже в научно-фантастических произведениях, написанных людьми, пришедшими в литературу из науки, собственно научная фантастика отличается от сказки иногда только точной научной проработкой и математическими вычислениями. Если в сказке появляется чудесная Жар-Птица, а гребень превращается в высокие горы, то ни одного из героев сказки это не удивит: так и должно быть. Вместе с тем научно-фантастическое предположение требует научного правдоподобия: если бы дело было только в движении животных по Луне вслед за границей между днем и ночью, то они вполне могли бы там существовать. Сказочные сюжеты, ситуации не имеют связи с действительностью, в которой находится слушатель или читатель, в отличие от научной фантастики.

Более того, научно-фантастическое произведение предполагает, что соображения, в нем высказанные, рано или поздно будут реализованы или проверены на практике.

Произведения К. Циолковского можно принять за эталон «научного правдоподобия», которое вместе с тем сопрягается со смелым полетом фантазии (обеспечивая тем самым два основных требования, предъявленных А. Беляевым к научно-фантастическому жанру). То же можно сказать и о произведениях В. А. Обручева, в которых «неправдоподобное» предположение о существовании небольшого солнца в центре полой Земли или целого затерянного мира в долине, покоящейся в «теплом» кратере огромного вулкана, дает возможность изобразить историю планеты, последовательно и строго научно переходя от одного геологического периода к другому.

В этом контексте произведение М. Шагинян «Месс-Менд, или Янки в Петрограде» (1922–1923) действительно с полным правом можно назвать (что и делает автор) романом-сказкой. Такое жанровое определение не случайно, поскольку только «сказкой» жанр этого произведения обозначить нельзя. Между сказкой и романом-сказкой, оказывается, «дьявольская разница». Роман-сказка (помимо того, что так косвенно может обозначаться и объем произведения) имеет какое-то отношение к современности. В основе сюжета – борьба классов (как это часто было в произведениях 1920-х годов), буржуазии и рабочих. Но борьба эта очень своеобразна: она совмещает в себе реальные методы борьбы пролетариата с капиталистическим миром, проповедовавшиеся в то время (стачка, забастовка, саботаж, вооруженное выступление и др.), и сказочные. В центре рабочего движения – Микаэль Тингмастер («повелитель вещей»), это «белокурый гигант», который все знает, никогда не выходит из себя, не паникует и никого не боится. У него говорящая фамилия: он олицетворяет силу рабочих, которые действительно «повелевают вещами». Они создают вещи с «двойным дном»: в стенах строители проделывают тайные ходы (так, что по ним можно добраться куда угодно), бомбы, заказанные миллиардером Джеком Кресслингом для того, чтобы взорвать что-нибудь «в Совдепии», не взрываются, зеркала, установленные в гостинице для эмигрантов-буржуа, действуют наподобие современных видеокамер и записывают все заговоры, которые организуют эти эмигранты, и т. д.

В этом произведении очень четко противопоставлены два хронотопа: «свой» и «чужой». В США, где рабочие еще только готовятся к революции, действие происходит в переходах, подземных туннелях, по которым герои неожиданно переносятся на большие расстояния. Но когда герои

попадают в Петроград, они чувствуют себя свободней, здесь открытые пространства, свобода, люди дружелюбны, хочется работать. Даже в ЧК, которым пугала «бывших» пресса, работают добрые понимающие люди, стремящиеся разобраться в сути дела. Этот роман-сказка включает в себя элементы авантюрного романа и утопии. Сюжет перенасыщен неожиданными поворотами, авантюрными деталями: письмо, окольными путями попадающее к адресату (хоть и не к тому, которому адресовалось, но все равно к тому, кому оно в данный момент было больше всего необходимо), погони, таинственные подземелья, счастливые избавления из безвыходных ситуаций, отравленные конфеты и ножи, многочисленные переодевания, превращения и т. п.

Как настоящий утопический мир изображена Страна Советов, в которой не делают оружия. Здесь ученые усовершенствовали мысль Ньютона: «Не противодействие в ответ на действие, а защита». В нужный момент вокруг Петрограда ученые могут создать электрическое поле, которое нейтрализует любую бомбу. Более того, советские ученые могут обезвреживать бомбы на расстоянии. Не нужно создавать оружие для нападения, нужно создавать защиту, о которую разобьются оружие противника и его агрессивные действия, и таким образом именно средство защиты станет настоящим «непобедимым оружием». Кстати, эта мысль оказалась довольно привлекательной и впоследствии очень активно разрабатывалась писателями-фантастами. Один из многих примеров – рассказ Г. Гребнева «Невредимка» (1939), герой которого Санто Год изобретает «эмасферу» – аппарат, создающий «на некотором расстоянии от себя сферу циркулирующих по кругу электромагнитных волн совершенно нового, доселе в науке неизвестного вида. Частота колебаний этих волн стоит где-то далеко, за рядом частот космических лучей, и так велика, что никакое постороннее тело не может проникнуть сквозь энергетическую броню “эмасферы”». С помощью прибора герой может избежать столкновения с несущимися на него машинами, пули полицейских безвредны, он может пройти и разрушить любую стену. В конце герой удивляется: «Ведь я изобрел скафандр. Глубинный энергетический скафандр – и только. А он оказался грозным военным оружием» [5, с. 105, 114].

В произведении М. Шагинян происходит совмещение жанра сказки и научно-фантастического романа. Представление о реальности, о происходящих в мире событиях, о желаемой мировой революции соединяется здесь со сказочной разработкой персонажей (таких как Микаэль Тингмастер, «умная» собака-помощник Бьюти, злодей-миллиардер, богат

Джек Кресслинг и др.) и авантюрным сюжетом (таким же романом-сказкой является, например, «Повелитель железа» В. Катаева).

Часто произведения научной фантастики осложнялись детективным сюжетом. Как правило, он был связан с изобретением нового оружия, за которым начиналась охота. Таким оружием были, например: «гиперболоид» инженера Гарина, с помощью которого он постоянно уходил от погони, а затем завоевал мировое господство (А. Толстой «Гиперболоид инженера Гарина»); детрюит – новый химический элемент, обладающий свойством разрушать все что угодно на достаточно большом расстоянии, за которым тут же начинают охотиться враги Советской власти, с помощью «детрюитной палочки» (возможно, аналог «волшебной палочки») пытающиеся взорвать Москву и свергнуть Советскую власть (В. Гончаров «Долина смерти»); взрывчатое вещество «идитол», которое изобретают сразу несколько ученых на всей планете, поскольку это открытие «подготовлено» всем ходом развития науки, они борются со своими преследователями, а затем и друг с другом (С. Бобров «Изобретатели идитола»); «магнето-молния» – прибор, изобретенный главным героем, Оскаром Бушем, способный убивать «по телефону», он синтезирует мощный поток электронов в телефонных проводах, который пронзает мозг человека, поднявшего трубку; герой со своими сообщниками послан тайной организацией – Лигой фашистов – в молодую Советскую республику для того, чтобы уничтожить руководство; герои начинают убивать видных деятелей-чекистов и только потом понимают всю бессмысленность своих действий: на их место тут же встает другой человек и продолжает борьбу; между тем чекисты организуют настоящее расследование происходящих невероятных событий, привлекая к работе советских ученых, которые пытаются сконструировать такой же аппарат (Ю. Жизнев, «Магнето-молния»), и другие.

Надо сказать, что детективный сюжет, помимо развлекательной, выполняет и другую, не менее важную функцию: он обозначает такие ситуации, такие цепочки событий, которых человек (и человечество) боится. Детектив моделирует опасную ситуацию и предлагает разнообразные выходы из нее. Поэтому детективные сюжеты в научной фантастике часто связаны с новым оружием. Они обозначают те фобии, которые владела массовым сознанием в 1920-е годы (новая разрушительная всеобщая война, Лига фашистов, происки капиталистов-миллиардеров). Одновременно они обозначают спасение, которое приносит активная деятельность положительных героев. Ими становятся чекисты, рабфаковцы и только затем – отечественные ученые.

В задачу статьи не входит рассмотрение всех произведений советской научной фантастики 1920-х годов. Но даже при беглом взгляде на конкретные художественные произведения очевидно, что найти неизменный жанровый канон научной фантастики вряд ли представляется возможным. Слишком велико разнообразие художественных форм, далеки друг от друга приемы, с помощью которых создается научно-фантастическое произведение. При этом можно отметить, что научно-фантастическое произведение находится между двумя крайностями: правдоподобием и неправдоподобием. Это происходит оттого, что изображенные события должны соотноситься с действительностью, в которой находятся биографический автор и читатель (в отличие, например, от сказки или мифа). В научной фантастике как будто проводится художественный эксперимент, такой эксперимент, который в серьезной фундаментальной науке не поставишь: что произойдет, если вдруг исчезнет сила трения? понизится вязкость воздуха? исчезнет гравитация на Земле? произойдет мировая революция? будет изобретен способ создавать людей из собак с помощью хирургического вмешательства? и т. д.

Единственным инвариантным признаком научной фантастики как жанра становится наличие в произведении фантастического допущения (примеры которого приведены выше). Все многообразие научной фантастики (и не только поэтики художественных произведений, но и многообразие «жанровых модификаций») объясняется близостью к той или иной крайности: насколько правдоподобно или, наоборот, неправдоподобно (сказочно) то или иное предположение.

-
1. *Тамарченко Н. Д.* Жанр // Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008.
 2. *Беляев А. Р.* Создадим советскую научную фантастику. URL: http://fandom.rusf.ru/about_fan/belyaev_06.htm (доступ: 2.12.2008).
 3. *Палей А. Р.* Научно-фантастическая литература: Границы и определение жанра // Лит. учеба. 1935. № 7–8.
 4. *Циолковский К. Э.* Путь к звездам : сб. научно-фантастич. произведений. М., 1960.
 5. *Невидимый свет* : сб. науч.-фантастич. и приключенч. рассказов. М., 1959.

Малые прозаические жанры в свете танатологической проблематики (на материале литературы Серебряного века)

Большинство прозаических жанров функционирует под чрезвычайно общими наименованиями: роман, повесть, рассказ. Вместе с тем в литературоведении довольно давно была поставлена проблема типологии этих форм [1]. Главными критериями внутрижанровой классификации являются семантические и структурные показатели, а также частотность использования той или иной формы в наследии писателя, представителей стиля, эпохи или литературной традиции. Немаловажным фактором становится авторское наименование, впрочем, однородность ряда произведений часто замечает лишь исследователь.

В силу своей семантико-структурной природы и такой черты, как повторяемость, жанрообразующим потенциалом обладает мотив. Особенно большую роль он играет в малых прозаических жанрах, где повышается значение всего лишь одного сюжетного хода, вокруг которого располагаются все остальные нарративные и вненарративные элементы.

Малые прозаические жанры становятся популярны лишь в XIX веке, когда литература освобождается из-под «гнета» классицистической системы жанров, и на первый план выходит относительно свободная творческая личность [2, с. 20]. В это время наблюдается настоящий «большой взрыв» форм такого рода: появляются очерки, новеллы, «студии», «баллады», «зарисовки», «пасхальные» и «рождественские» рассказы, рассказы очевидцев и проч. Еще более значимы они для писателей Серебряного века, для многих из которых жанр романа стал настоящим камнем преткновения.

В данной статье обратим внимание на малые прозаические жанры Серебряного века. Эта тема была бы необъятной для такой небольшой работы, если бы не еще одно ограничение: проанализируем те рассказы, в которых жанрообразующую роль играют танатологические мотивы.

Танатологические мотивы многообразны и разнородны. Исходя из природы смерти как явления действительности, можно выделить мотивы

естественной смерти, самоубийства и убийства. Способна ли подобная классификация служить основанием для внутрижанровой типологии?

Мотив естественной смерти является компонентом огромного количества произведений. И все же в истории литературы можно выделить специфические типы рассказов, объединенных не только наличием этого мотива, но и его влиянием на структуру текста в целом. Во-первых, это так называемая «больничная» проза, во-вторых – произведения, посвященные смерти из-за какого-либо предмета, в-третьих – пасхальные рассказы.

Данные жанровые типы образовались в результате различных социокультурных и собственно литературных процессов. Прежде всего, они обусловлены развитием реализма – стиля, в котором на первом плане находится психологический аспект – изображение переживаний человека. Русская литература от А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова до Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого отличалась повышенным вниманием к рефлексии, ставшей важной составляющей вначале романного, а затем и любого прозаического нарратива. Модернистские тенденции рубежа XIX–XX веков привели к усилению символической, по сути – экзистенциальной нагрузки этой рефлексии, поколебали ее рациональные основания, придав ей декадентские черты и подняв на другой, онтологический уровень. На литературную ситуацию повлияли также трансформации религиозных установок в обществе, попытки перейти от обрядовости православия к практике конкретных дел (зачастую опирающихся на идеологию апокрифа или мифа), интерес писателей к социокультурным институтам, в данном случае больницам и отделениям для сумасшедших, устройство и порядки которых, по их мнению, соответствовали мироустройству и миропорядку.

История развития больничного дела в России еще ждет своего М. Фуко. Мы лишь обратим внимание на четыре «больничных» рассказа: «Красный цветок» В. М. Гаршина (1883), «Палата № 6» А. П. Чехова (1892), «Жили-были» Л. Н. Андреева (1901) и «Исполнение земли» В. В. Вересаева (1905). Легко заметить, что временные промежутки между появлением произведений небольшие: очевидно, что этот ряд свидетельствует об определенной традиции в разработке темы.

Ключевым свойством данных текстов, конечно же, является танатологический хронотоп. М. М. Бахтин, вводя этот термин в научный оборот как «существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе» [3, с. 234], отметил и его роль в генезисе жанра: «Хронотоп в литературе имеет существенное

жанровое значение. Можно прямо сказать, что жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом, причем в литературе ведущим началом в хронотопе является время». По мнению ученого, «времяпространство» «определяет (в значительной мере) и образ человека в литературе» [Там же, с. 235], ему «принадлежит основное сюжетообразующее значение» [Там же, с. 398].

В нашем случае можно не согласиться с мэтром отечественного литературоведения в том, что ведущим началом в хронотопе является время: поступки и рефлексию персонажей обуславливает больница как пространство. Не случайно писатели уделяют довольно много внимания ее описанию, причем демонстрируют преимущественно ее отрицательное восприятие: «огромная мрачная комната со сводами», «в больнице становилось невыносимо душно» [4, с. 173], «воняет кислой капустой, фитильною гарью, клопами и аммиаком, и эта вонь в первую минуту производит на вас такое впечатление, как будто вы входите в зверинец» [5, с. 122]; «от белых стен, не имевших ни одного пятна, и высоких потолков веяло холодной отчужденностью» [6, с. 279].

Безусловно, хронотоп отделения для сумасшедших, университетской клиники и военного госпиталя отличаются друг от друга, но их объединяет многое: противопоставление жизни «до» и «после» (вот где в силу вступает время), общение с врачами и другими пациентами, размышления о смерти.

В данных рассказах имеет место мотив «опредмечивания» смысла жизни. Иначе – главный персонаж заключает память о жизни в единственный образ, ключевой для мировосприятия героя, осознаваемый только в «пограничной» ситуации умирания. В «Красном цветке» больной одержим идеей уничтожения растения [4, с. 182], в «Жили-были» – вспоминает о солнце, о яблоне «белый налив» [6, с. 294], в «Исполнении земли» – о «тихих орловских рощах, росистых болотах, косо освещенных утренним солнцем», «близких, родных лицах» [7, с. 59].

Танатологический мотив завершает все четыре произведения. Он является закономерным окончанием «больничного» рассказа, условием его возникновения и краеугольным камнем его композиции.

Сочетание мотивов смерти и «опредмечивания» бытия, явно восходящее к «Шинели» Н. В. Гоголя, можно встретить не только в «больничных» рассказах. Довольно много произведений, основанных на подобном структурно-семантическом каркасе, но отличающихся по хронотопу, создал Л. Андреев: «Друг», «Большой шлем» (оба в 1899), «Стена», «В подвале» (оба в 1901), «Оригинальный человек» (1904), «Смерть Гулливера»

(1911) и др. Гулливер как божество, ребенок, негритянки, друг, женщина, успех, мир за стеной, расклад карт, яблоки «белый налив», солнце – все эти образы представляют желанные или необходимые, истинные или ложные объекты, репрезентируют смысл жизни, сконцентрированный в одной точке. В художественном мире Андреева рефлексия персонажей об этих предметах коррелируется с танатологической ситуацией, развенчивающей мифы и указывающей на настоящие ценности бытия. Такой же единственной страстью увлечены и герои Ф. Сологуба в рассказах «К звездам» (1896), «Прятки» (1898), «Обруч» (1904), «Маленький человек» (1907) и др. [8].

Если найти жанровое наименование для такого рода произведений пока еще сложно, то «пасхальные» рассказы, частично входящие в этот ряд, получили название благодаря своей популярности во второй половине XIX – начале XX веков. Принадлежащие к беллетристике, они занимают не последнее место в творчестве известных писателей, например, того же Андреева. «Баргамот и Гараська» (1898), «На реке» (1900), «Гостинец» (1901), «Весной» (1902) – во всех этих текстах присутствует мотив духовного воскресения, чаще всего (в трех рассказах из четырех) осознанного перед лицом смерти. В отличие от «больничной» прозы, данные произведения имеют открытый финал: танатологический мотив не завершает структуру, а предлагает возможности для образования новых сюжетных ходов, обычно подразумеваемых, находящихся за рамками текста – в поле читательского воображения. В этом заключается семантическая и структурная однородность текстов, позволяющая говорить об определенном жанровом типе.

Мотив убийства также может быть вызван различными жанровыми ожиданиями. Русской классической литературе не свойственен интерес к детективу, где именно указанный мотив генерирует сюжет произведения. Даже «Братья Карамазовы» Достоевского вряд ли кто-то назовет детективом: настолько этот роман осложнен философскими и нравственными отступлениями, несмотря на вполне беллетристическую фабулу. Источком русского «романа об убийстве», где вся идейно-композиционная основа текста сконцентрирована вокруг криминального случая, следует признать «Преступление и наказание». Его особенностью является отсутствие «интриги расследования»: читатель сразу знает, кто убийца, и наблюдает за раскрытием его идеологии и психологии, а не размышлениями следователя. В начале XX века традиции Достоевского получили развитие в рассказе Андреева «Мысль» (1902), однако дальнейшего распространения данного типа произведения не произошло.

Точно так же практически одним произведением – повестью «Поединок» А. И. Куприна (1905) – продолжился популярный в XIX веке «дуэльный» дискурс, разрабатываемый Пушкиным («Выстрел», «Евгений Онегин»), Лермонтовым («Герой нашего времени»), Тургеневым («Бретер», «Вешние воды»). Дуэль как танатологический мотив привела лишь к возникновению жанровой тенденции в русской литературе, но в начале XX столетия ушла в прошлое вместе с самим явлением.

А вот мотив убийства из-за любви переживает в малых жанрах Серебряного века второе рождение (в XIX веке разработку этой темы находим и в «Цыганах» Пушкина, и в «Бесприданнице» А. Н. Островского). Смертельная страсть заканчивается гибелью одного из персонажей от руки другого в рассказах «Ложь» Л. Андреева (1901), «Легкое дыхание» И. А. Бунина (1916), в его же поздних текстах из цикла «Темные аллеи»: «Генрих» (1940), «Дубки» (1943), «Пароход “Саратов”» (1944), тесно связанных с эстетикой начала столетия [9]. Убийство в данных произведениях не оценивается с этической точки зрения. Оно превращается в композиционный прием, который «обрывает» нарратив, демонстрирует быстротечность любви, счастья и вместе с тем наполняет возвышенным и «высшим» смыслом показанный отрезок жизни.

Наконец, специфическим жанром, в центре которого находятся танатологические мотивы, прежде всего мотив убийства, являются «рассказы о войне». Основателями традиции здесь считаются Л. Толстой («Севастопольские рассказы», 1854–1855) и В. Гаршин («Четыре дня», 1877), впервые обратившие внимание на психологию воюющего человека. В Серебряном веке эта проблематика получила наиболее яркое воплощение в произведениях Вересаева («Рассказы о японской войне», 1904–1906) и Андреева («Красный смех», 1904), посвященных русско-японскому конфликту 1904–1905 годов.

Война – еще один пример танатологического хронотопа – это в первую очередь пространство и время смерти. Отсюда психологическое напряжение воюющих, сосуществование героизма и трагизма, героической и трагической смерти. При этом война как деятельность и как образ включает в себя целый ряд связанных друг с другом, но различных хронотопов. Прежде всего, противопоставляется «свое» времяпространство и вражеское, «чужое». При этом часто происходит инверсия этих форм мировосприятия, особенно на поле боя. Чужая территория может стать своей, и, наоборот, чужое время может быть использовано в свою пользу. Изменяется и ритм времени, характерный для хронотопа мира:

боевые действия ведутся и днем, и ночью, и круглые сутки, в зависимости от решаемых задач.

Другая важнейшая диверсификация хронотопа войны – на фронт и тыл. Фронт также разнороден: непосредственно поле боя, позиции (где ожидается бой), обоз (снабжающий бой и забирающий раненых). Тыл может делиться на прифронтовую территорию и глубокий тыл, в зависимости от удаленности от боевых действий. Тыл живет вестями с войны, существует по законам военного времени.

Указанные особенности данного хронотопа нашли отражение в рассказах Андреева и Вересаева, однако писатели по-разному смотрели на войну с эстетической точки зрения. Первый воспринимал ее по газетным сводкам и рассказам очевидцев, второй сам присутствовал на полях сражений. Андреев показывает войну «вообще», не указывая географических наименований, гиперболизируя ужас и безумие погибающих людей; Вересаев конкретен в повествовании, его персонажи и их поступки написаны с натуры.

Несмотря на различие художественных установок, можно найти черты сходства концептуального характера. В рассказах писателей нет места подвигу, который, как поступок, тоже хронотопичен, обусловлен определенной территорией и временем. Но в подвиге есть высокая цель, а на русско-японской войне этой цели ни Андреев, ни Вересаев не увидели: награды раздавались не по мере заслуг, отдельные героические поступки не скрашивали общее ощущение неудачи, смерть часто была бессмысленной (если «убитых мало» [7, с. 53], наступление не считалось успешным). К тому же, экзистенциальный и психологический аспекты произведений писателей вели к рефлексии, а не к активному действию. И данный поворот, начатый Толстым, касался в том числе хронотопа: война в экзистенциальном смысле – место и время думать о жизни. В этом свете персонажи рассказов близки друг другу в непонимании сути войны, ее необходимости, в ощущении ужаса и безумия, вызванных бессмысленным истреблением людей.

Данная традиция «военного рассказа», о котором в полной мере можно говорить как о состоявшемся жанре, будет продолжена в других произведениях XX века: в «Донских рассказах» М. А. Шолохова, «Кон-армии» И. Э. Бабеля, «лейтенантской прозе» 1950–1970-х годов.

Наконец, обратимся к жанрообразующей функции мотива самоубийства. Интерес к этой проблематике в начале XX века был обусловлен увеличением количества суицидальных случаев: «Эпидемия самоубийств в среде учащихся и в среде наших семей вот уже много лет носится над

русской жизнью неукротимым ураганом» [10, с. 124]. Г. Чхартишвили называет XX столетие «веком самоубийств» [11, с. 34].

Такие суицидальные «взрывы» случались и раньше: И. Паперно пишет о двух «эпидемиях» самоубийств, случившихся в 1860–1880-е и 1906–1914-е годы [12, с. 100, 120]. Примечательно, что эти «эпидемии» нашли отражение не только в печати, но и в художественной литературе. Первый период – время создания повестей Тургенева «Несчастливая», «Стук... Стук... Стук!...», «Клара Милич (После смерти)», образа Кириллова в романе «Бесы» Достоевского. В эпоху Серебряного века появляются такие «рассказы о самоубийстве», как «К звездам» (1896), «Улыбка» (1897), «Красота» (1899), «Утешение», «Жало смерти. Рассказ о двух отроках» (оба в 1904) Сологуба, «Молчание» (1900), «Рассказ о Сергее Петровиче» (1900), «Полет», «Герман и Марта» (оба в 1914), «Жертва» (1916) Андреева, «Гранатовый браслет» (1910) Куприна, «Митина любовь» (1924), входящие в уже упоминавшийся цикл «Темные аллеи», новеллы «Кавказ» (1937), «Галя Ганская» (1940) Бунина.

Безусловно, мы вновь имеем дело с весьма разнородными текстами, в которых суицидальные компоненты отличаются и семантическим наполнением, и эстетико-стилевой репрезентацией, и структурными функциями. В рассказах («Гранатовый браслет», «Герман и Марта», «Митина любовь» и др.), посвященных «смертельной страсти», завершающая роль самоубийства практически идентична роли убийства, рассмотренной выше: это художественный прием, позволяющий не только «прервать» нарратив, но и осмыслить его в экзистенциальном ключе. В других произведениях («Красота», «Утешение», «Рассказ о Сергее Петровиче», «Полет» и др.) суицидальная интенция становится основой сюжета, и именно здесь уместно задуматься о жанровой тенденции.

Эти рассказы, главным образом принадлежащие перу Сологуба и Андреева, наполнены танатологической рефлексией. Главные персонажи ощущают необъяснимую «тягу к смерти». Самоубийство представляется им как способ освобождения от «клетки жизни», переход в другой, желанный мир, поэтому последний шаг воспринимается ими радостно, реже – обреченно.

Хотя причинами суицида в указанных текстах являются различные нюансы отношений персонажей с окружающим миром: рациональные или иррациональные, с оттенком фатализма или фрустрации – эти произведения имеют чрезвычайно похожий семантический и композиционный каркас. Писатели, отмечая в рефлексии персонажей «точку» поворота к суицидальной интенции, показывают весь процесс «изнутри», что поз-

воляет обосновать их психологическое состояние и итоговый выбор в пользу самоубийства.

Итак, разрушение жесткой системы жанров в XIX–XX веках способствовало появлению большого количества семантико-композиционных форм, которые, возникнув в результате «освобождения» творческой личности, привели к образованию новых традиций, превратившихся в жанровые тенденции. На примере танатологических мотивов и хронотопов, выполняющих жанрообразующие функции, мы показали, что история литературы по-разному «обошлась» с данными тенденциями: одни из них стали частью внутрижанровой классификации («больничные», «военные», «пасхальные» рассказы), другие пока не осознаются как однотипные («рассказы об “опредмеченном” бытии», «рассказы об убийстве из-за любви», «рассказы о суицидальной рефлексии»). В осмыслении подобных явлений или, как заметили бы постструктуралисты, «жанровости» тех или иных групп произведений свою роль должно сыграть уже сообщество литературоведов.

-
1. См., например: *Эсалнек А. Я.* Внутрижанровая типология и пути ее изучения. М., 1985.
 2. *Чернец Л. В.* Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики). М., 1982.
 3. *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975.
 4. *Гаршин В. М.* Рассказы. Л., 1978.
 5. *Чехов А. П.* Собрание сочинений: В 12 т. М., 1956. Т. 7.
 6. *Андреев Л. Н.* Собрание сочинений: В 6 т. М., 1990. Т. 1.
 7. *Вересаев В. В.* Полное собрание сочинений. СПб., 1913. Т. 4.
 8. См. сборники рассказов «Земные дети» и «Недобрая госпожа» в следующем издании: *Сологуб Ф.* Собрание сочинений: В 6 т. М., 2000. Т. 1.
 9. См.: *Бунин И. А.* Избранные произведения. М., 1991.
 10. *Брусянин В. В.* Дети и писатели. М., 1915.
 11. *Чхартишвили Г.* Писатель и самоубийство. М., 2000.
 12. *Паперно И.* Самоубийство как культурный институт. М., 1999.

Жанр биографии в творчестве В. Набокова («Дар», «Подлинная жизнь Себастьяна Найта»)

В. Набоков в своем творчестве всегда тяготел к автобиографическому («Другие берега», «Speak, Memory», «Conclusive Evidence») и биографическому («Жизнь Чернышевского» в романе «Дар», «Подлинная жизнь Себастьяна Найта» – художественные биографии, эссе «Николай Гоголь», статьи о Лермонтове, Тютчеве, исследование о Пушкине) жанрам.

В. Набоков, характеризуя автобиографический метод, писал: «Это – исследование тех элементов, которые сформировали меня как писателя» [1, с. 23]. Этот «метод» можно признать и как биографический: в «Жизни Чернышевского» прослеживается последовательное его применение.

Г. Мондри видит, как набоковский автор романа о жизни Чернышевского, хотя и отвергает биографии с «фрейдистским душком», «сам вводит психологическую мотивировку взглядов Чернышевского на искусство, широко использует бытовые факты, возводя их в принципы психологического параллелизма» [2, с. 79].

Так, Набоков сам указывает «источники» взглядов Чернышевского на искусство. Свойственное Чернышевскому обращение к матери на «Вы» воспринимается Набоковым как одно из обстоятельств, сформировавших взгляд Чернышевского на искусство: «Николя всегда говорил о матери почтительно, употребляя это наше удивительное множественное число, которое, как впоследствии его же эстетика, “пытается выразить качество через количество”» [3, с. 196]. Набоков обнаруживает еще один «источник» взглядов Чернышевского на красоту, искусство. В юности Чернышевский был влюблен в жену друга Н. Е. Лободовскую. Чернышевскому важно было осознавать, что его возлюбленная – эталон красоты, поэтому он постоянно сравнивал Лободовскую с другими женщинами и выставленными в витринах портретами красавиц. Все более убеждаясь в совершенстве красоты Лободовской, превосходстве этой красоты над красотой других «женских головок», Чернышевский записывал в дневник свои наблюдения, сравнения и отмечал свое пристрастие к сравнению, поиску доказательств, то есть анализировал свои действия. Набо-

ков, передавая сомнения Чернышевского в красоте Надежды Егоровны Лободовской и метод, избранный для «проверки красоты», писал: «Сама красота бедной женщины еще под сомнением; и метод, который Чернышевский избрал, чтобы прелесть ее проверить, определил все дальнейшее его отношение к понятию красоты... Таким образом понятие искусства с самого начала стало для него... чем-то прикладным и подсобным» [Там же, с. 199–200].

Биограф порой сводит жизнь Чернышевского к скоплению случайностей, повлиявших на его судьбу, различных «бы», «если бы», попыток судьбы. Так, лишь случай предопределил получение Чернышевским университетского образования. «Он был бы, как и отец, священником..., ежели бы не прискорбный случай с майором Протопоповым». Уволенный от должности члена консистории за неправильную запись в метрических книгах, отец Гавриил «захандрил и даже поседел». «...И Николе решено было дать образование гражданское» [Там же, с. 192]. Событие это стало поворотным не только Чернышевского, но и для судеб русской литературы и истории.

В том же контексте судьбоносности случайностей в биографии Чернышевского описывается в «Даре» ситуация с потерей рукописи «Что делать?» (Как известно, роман писался в Алексеевском равелине и был передан Н. А. Некрасову для публикации в «Современнике». По дороге в типографию Некрасов рукопись обронил и заметил это только дома. После подачи объявления в газету рукопись нашлась – ее принесли за объявленное вознаграждение.) Основываясь на воспоминаниях современников и тексте объявления, «даровский» биограф Чернышевского, детально воспроизводя информацию, далек лишь от констатации факта: в потери рукописи он видит возможный поворот в судьбе своего героя – попытку «тайной силы конфисковать книгу», «хотя бы от этой беды Чернышевского спасти». Попытка же не удалась (и это еще одна случайность: чиновник, подобравший сверток с рукописью, не выбросил его, «отложил». ««Уничтожь!» – напрасно молил безнадежный голос»), и «счастливая судьба книги» «гибельно отразилась на судьбе автора» [Там же, с. 256].

Заявленный автором «Дара» тезис: «Такова уж была судьба Чернышевского, что все оборачивалось против него... Он, скажем, за синтез, за силу тяготения, за живую связь..., а вот готовится ему ответ: распад, одиночество, отчуждение. Он проповедует основательность, толковость во всем, – точно по чьему-то издевательскому зазыву, его судьбу облепляют оболтусы, сумасброды, безумцы. За все ему воздается “отрицательной сторицей”, по удачному слову Страннолюбского, за все его лягает собс-

твенная диалектика, за все мстят ему боги... И какие неожиданные, какие хитрые формы приобретает это возмездие!» – «доказывается» фактами из биографии Чернышевского; то есть сами доказательства не придумываются биографом, информация черпается из имеющихся источников. Однако извлечение доказательств избирательно. Особенно показательны в этом отношении изложения в «Даре» ситуации с публикацией «Пролога» и попыток освобождения Чернышевского.

От «Пролога» Чернышевский на самом деле, как пишет автор «Дара», ожидал определенного дохода. Об этом Чернышевский писал жене в апреле 1868 года: «Здесь, от нечего делать, выучился я писать занимательнее прежнего для массы; мои сочинения будут иметь денежный успех» [4, с. 497]. Чернышевский имел в виду возможность публиковаться после отбытия каторжных работ. Достоверным является и то обстоятельство, что «надежды Чернышевского на литературные доходы не сбылись». Комментария требует названная в «Даре» причина: «...эмигранты... воровски печатали его произведения» [3, с. 257]. На момент создания «даровской» биографии Чернышевского вопрос о «воровском печатании» произведений Чернышевского бы полемичным. О «воровском печатании» произведений Чернышевского заявлено в записке А. Н. Пыпина на имя председателя литературного фонда К. Г. Репинского. В ней Пыпин, ходатайствуя о разрешении печатать работы находящегося в ссылке Чернышевского, писал, что к тяжким испытаниям автора «Что делать?» и его семейства присоединились и другие: «...и воровское печатание его произведений за границей». Пыпинская «Записка» и стала источником информации для Набокова и позволила доказать «удачное слово Страннолюбского» об «отрицательной сторице». Текст «Записки» опубликован в книге «Чернышевский в Сибири. Переписка с родными. Вып. 2» и в извлечениях во втором томе монографии Ю. Стеклова [5]. Пыпин под «воровским печатанием» подразумевал прежде всего издание в 1877 году «Пролога» эмигрантским изданием «Вперед!»

По убеждению Пыпина, «Пролог» печатался по копии, сделанной Антоновичем и Захарьиным с хранящейся у него рукописи. Бесспорно, публикация романа заграничным издательством отразилась на материальном состоянии семьи Чернышевского, но обвинение Пыпиным эмигрантов в «воровском» издании сочинений Чернышевского нельзя не признать безапелляционным. Е. А. Ляцкий на основании имеющихся у него материалов пришел к заключению об издании Лавровым (издание «Вперед!») «Пролога» по рукописи, не имеющей отношения к хранившейся у Пыпина: у Лаврова оказался список романа, «сделанный в начале се-

мидесятых годов М. Д. Муравским, находившимся в ссылке в Александровском заводе одновременно с Чернышевским». Через Г. И. Успенского и Г. А. Лопатина список был передан Лаврову. Выводы Ляцкого, как и «Записка» Пыпина, опубликованы в книге «Чернышевский в Сибири. Переписка с родными. Выпуск 2». О копии Муравского также упомянуто Стекловым. Следовательно, все указанные нами материалы по вопросу о публикации «Пролога» были доступны Набокову. Однако им использована лишь «Записка» (без указания на нее), необходимая биографу для подтверждения своей концепции, своего тезиса, установок.

Под этим же углом зрения – возмездия, «отрицательной сторницы» – рассматриваются в «Даре» попытки освобождения Чернышевского с каторги. Автор прямо заявляет об их «пагубности» для каторжанина.

Из всех попыток освободить Чернышевского наиболее известны и изучены две: действия Мышкина и Лопатина. Но Набоков в выборе этих случаев, видимо, руководствовался не только их известностью, но и возможностью ярко показать их несуразность и одновременно губительное влияние на судьбу Чернышевского. Вот как описывается в «Даре» попытка освобождения Чернышевского, предпринятая И. Мышкиным: «Если верить молве, Ипполит Мышкин, *под видом жандармского офицера* явившийся в Вилюйск с требованием о выдаче ему заключенного, испортил все дело тем, что *надел аксельбант на левое плечо вместо правого*» (курсив наш. –В. К.) [3, с. 257]. Источником информации для этого эпизода могли быть воспоминания современников – В. Г. Короленко и Н. В. Рейнгардта. По всей вероятности, это были мемуары Короленко. К такому выводу приходим, сопоставляя строки мемуаров Короленко, Рейнгардта и текста Набокова. Короленко: «Последний [Мышкин]... явился даже в Вилюйск *под видом жандармского офицера* Мещеринова и предъявил предписание о немедленной выдаче Чернышевского для препровождения из Вилюйска в Благовещенск. У исправника возникло подозрение, говорили, что у Мышкина аксельбант был повешен *на левое плечо вместо правого*, но это неверно. Важно было то обстоятельство, что мнимый Мещеринов не представил предписания от якутского губернатора, как это требовалось по инструкции» [6, с. 299–300]. Рейнгардт: «В одном из политических процессов судился бывший офицер корпуса топографов Мышкин, который обвинялся, между прочим, в покушении на «освобождение... Чернышевского»; означенный Мышкин, *переодевшись жандармским офицером*, с подложными бумагами прибыл в те места, где находился Чернышевский, которого он хотел освободить, но так как он по привычке надел аксельбант *не на то плечо, на котором но-*

сят офицеры корпуса топографов, то этим возбудил подозрение местного жандарма» [7, с. 272]. Выделенные нами курсивом строки показывают большую «детальную» «зависимость» набоковского изложения ситуации от текста Короленко, нежели от воспоминаний Рейнгардта. В принципиальном же моменте – причина неудачи попытки Мышкина по освобождению Чернышевского – автор «Жизни Чернышевского» оказывается «на стороне» Рейнгардта (аксельбант оказался не на том плече) и пропускает мимо сомнения Короленко («но это не так») и его замечание, что Мышкин не представил требующееся по инструкции предписание якутского губернатора. И жизнь Чернышевского в «Даре» опять оказалась зависима от нелепой случайности, допущенной, к тому же, «оболтусом». (Хотя, конечно, набоковская оговорка «если верить молве» и предполагает в некоторой степени недостоверность сведений).

«Жизнь Чернышевского» по количеству указанных в ней источников создает впечатление достоверности, объективности. Некоторые исследователи отмечают «тщательную документированность» биографии Чернышевского в «Даре» [8]. Источниковедческий анализ позволяет скорректировать категоричность таких выводов. При этом мы понимаем, что в художественной биографии всегда отражается общественно-культурная позиция автора, его мировоззрение, это самая субъективная разновидность биографического жанра. Все это, безусловно, проявляется и в интерпретации привлеченных источников. Однако при анализе источников «Жизни Чернышевского» слову «интерпретация», скорее, следует придать не значение, закрепившееся в литературоведении – «истолкование, объяснение, разъяснение чего-либо», а характерное для искусства «творческое раскрытие какого-либо произведения, определяющееся идейно-художественным замыслом и индивидуальными особенностями актера, режиссера, музыканта»; при этом автор биографии предстает режиссером и «аранжировщиком».

В «Даре» Чернышевский представлен «близоруким материалистом», мимо которого прошла русская природа, русская жизнь; «буффonom», «шутom». (Набоков обнаруживает пристрастие к корню «шут», создавая образ Чернышевского: «шуточные церемонии», «шутовская дуэль», «шутовство журнальных приемов»; и даже «шутовская казнь» – так иронизирует Набоков над гражданской казнью Чернышевского.)

«Жизнь Чернышевского» словно специально направлена на доказательство невозможности объективного отражения жизни знаменитой личности. Биограф из обширного круга источников выбирает лишь те, что подтверждают его концепцию личности героя книги.

Между тем, сам Набоков, видя в книге о Гоголе «весьма поверхностный очерк его жизни», считал, что биография Чернышевского написана «гораздо успешнее», «потому что основана на более глубоком изучении». «Как бы воспринял Чернышевский мой труд – это уже другой вопрос, но, по крайней мере, жесткая правда документов подтверждает мою правоту» [9, с. 275].

В книге Набокова Чернышевский такой, каким он требовался биографу.

Интересна набоковская характеристика самого жанра художественной биографии. «Идиотская биография романсэ», – говорит Годунов-Чердынцев в «Даре», задумав написать «Жизнь Чернышевского». «Любопытным творением» она названа в статье «Пушкин, или правда и правдоподобие», а биографы-романисты – «сочинителями модных биографий». Курьезность биографий Набоков видит в ситуациях, когда в основе биографического повествования лежит произведение писателя, то есть когда в поэме, романе отыскивают черты автора – героя биографии. «Наихудшим из выведенных доньше сортов литературы» названа она в «Истинной жизни Себастьяна Найта». Отвечая на вопрос интервью А. Аппелю о возможностях жанра литературной биографии, В. Набоков уподобил ее «двойной погоне»: «сперва преследует свой предмет биограф, продираясь сквозь дневники и письма, увязая в трясине домыслов, а потом вымазанного в грязи биографа начинает преследовать соперничающий специалист» [Там же, с. 18].

«Подлинная жизнь Себастьяна Найта» – первый англоязычный роман В. Набокова, впервые опубликованный в 1941 году. «Подлинная жизнь Себастьяна Найта» выглядит не только календарно, но и тематически продолжением «Дара» [10, с. 213]. Себастьян Найт – знаменитый русский писатель-эмигрант, автор многих известных произведений. В романе у Найта два биографа: м-р Гудмен – бывший секретарь Найта и рассказчик В. – сводный брат писателя. Себастьян Найт для читателя – лицо выдуманное, но для его биографов – реально существовавший человек.

М-р Гудмен «своего» Найта, то есть биографию писателя, уже написал. «Трагедия Найта» – так называлась книга Гудмена – «получила хорошую прессу» [11, с. 73].

Рассказчик В. только пытается написать биографию Себастьяна Найта. В. по отношению к м-ру Гудмену выступает как «соперничающий специалист» – так Набоков усложняет ситуацию с написанием романизированной биографии, начинается вторая часть «двойной погони».

В.-биографу приходится буквально по крупицам собирать материал о своем брате, с которым он не был особенно близок, общаться с людьми, знавшими Найта, работать с документами – он стремится воссоздать истинный образ брата-писателя. В. – «соперничающий специалист» критикует, разоблачает «Трагедию Найта» как фарс мистера Гудмена.

В чем же обвиняется м-р Гудмен своим «соперником»? Как Годунов-Чердынцев в «Даре» приходит к выводу о невозможности написать биографию отца, «не заразив вторичной поэзией» образ его странствий, так Гудмен видит возможность написания книги о Найте лишь «под особым углом зрения». «Исчерпывающее исследование жизни», которое намерен написать рассказчик В., по Гудмену, – только зря потраченное время.

«Особому углу зрения» В. противопоставляет внутреннее понимание характера. Таким пониманием, как кажется самому В., он обладает. Необходимо обширное разыскание, чтобы по кусочкам, по осколкам собрать жизнь Найта.

Различны подходы у м-ра Гудмена и В. к пониманию проблемы «личность и эпоха». Для В. естественно, что Себастьян, в каком бы веке он ни родился, «веселился и печалился, радовался и тревожился, словно ребенок в цирке, вспоминаясь временами о завтрашнем походе к дантисту» [Там же, с. 78]. В. критикует Гудмена за цель его книги: показать Найта «как продукт и жертву того, что он именует “нашим временем”» [Там же, с. 74].

В целом «Трагедия Себастьяна Найта» – «поток философской патоки» и образные описания и анекдоты, взятые из записной книжки Гудмена: он был секретарем и записывал все замечания своего нанимателя.

В. не только пишет биографию брата, но и демонстрирует, как он это делает. Один из принципов В. – привносить в книгу как можно меньше своей персоны.

Проводя обширные разыскания, рассказчик В. говорит о невозможности описания жизни Себастьяна в какой-либо последовательности. Нарисовать «гладкое протекание героя из детства в юность» возможно, если этот герой – лицо выдуманное. С человеком реальным этого проделать нельзя, иначе получается одна из тех «*biographies romancées*», что представляют собой «наихудший из выведенных донныне сортов литературы».

Поэтому в основе повествования В. о Найте – история произведений Себастьяна. Остальное – процесс исследования, показ этого исследования. Сам же В. к концу романа полностью сливается с Найтом. В этом В. похож на Ф. Годунова-Чердынцева – автора биографии своего отца. (Годунов-Чердынцев – автор «Жизни Чернышевского» – соотносится

с м-ром Гудменом. В «Даре» Набоков пародировал героя биографии, в «Подлинной жизни...» – автора биографии. М-р Гудмен – «сочинитель модной биографии», «вымазанный... биограф».)

Набоков по-новому взглянул на жанр биографии, в частности, на художественную биографию. В его «биографиях романсэ» проявились черты, характерные для всего творчества писателя: пародирование, демонстрация «специальных» приемов творчества, игровой подход к литературе.

-
1. Цит. по: Маликова М. Э. В. Набоков: Автобиография. СПб., 2002.
 2. Мондри Г. В. Набоков как мастер скрытой пародии // Мондри Г. Вновь раскрытые литературные пародии. М., 1995.
 3. Набоков В. В. Дар // Набоков В. В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 3.
 4. Чернышевский Н. Г. Собрание сочинений: В 16 т. М., 1939–1953. Т. 14.
 5. Стеклов Ю. М. Чернышевский. Его жизнь и творчество: В 2 т. М.; Л., 1928. Т. 2.
 6. Короленко В. Г. Воспоминания о Чернышевском // Чернышевский в воспоминаниях современников: В 2 т. Саратов, 1959. Т. 2.
 7. Рейнгардт Н. В. Встречи в Астрахани // Там же.
 8. Анастасьев Н. Феномен Набокова. М., 1992. С. 93; Давыдов С. Что делать с «Даром» Набокова // Обществ. мысль. 1993. Вып. 4; Сердюченко В. Чернышевский в романе В. Набокова «Дар» // Вопр. лит. 1998. № 2.
 9. Набоков о Набокове и прочем: Интервью, рецензии, эссе / сост. Н. Г. Мельникова. М., 2002.
 10. Анастасьев Н. Феномен Набокова.
 11. Набоков В. Подлинная жизнь Себастьяна Найта // Набоков В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб., 2000. Т. 1.

Н. Н. Кундаева
г. Челябинск

Отражение импрессионистской модели мира в жанровой парадигме ранней прозы И. Бунина

В начале XX века происходят кардинальные изменения в художественном сознании целой эпохи, меняется мировоззрение поколения, а вместе с тем концепция человека и мира. Попытки найти новую систему координат связаны с поиском способов обновления художественной выразительности. В этот период зарождается модернистский тип культу-

ры, оппозиционный по своей сути классическому. При этом наблюдается взаимодействие традиционной и модернистской культурных парадигм, которое выражается в построении синтетической модели мира. Одной из модернистских тенденций, участвующих в конструировании нового образа мира, является импрессионизм, ставший неоспоримой реальностью эпохи конца XIX – начала XX веков. Стоит отметить, что импрессионизм относится к разряду «промежуточных» явлений. Этой ветви модернизма в «чистом» варианте не было в русской литературе. Присутствие импрессионизма, взаимодействующего с ведущим методом, реализмом, обогащало литературу и создавало новые, специфические формы, расширяя возможности индивидуального выражения художника.

Основным эстетическим принципом импрессионизма является отображение *мира как субъективного сиюминутного впечатления* человека. В центре внимания художника – передача настроения, вызванного реальной действительностью. Не укладываясь в рамки классического канона, импрессионизм предлагает собственную жанровую модель, максимально соответствующую мирообразу («мир как впечатление») и выражающую идею восприятия видимого мира в его самоценности. Это приводит к активному процессу жанровых трансформаций, в частности, к появлению «жанров, близких по своим качествам этюду, лирической зарисовке и представляющих диффузную форму, в рамках которой тесно взаимодействуют проза и поэзия» [1, с. 126].

Обратившись к ранним рассказам И. Бунина, попытаемся охарактеризовать специфику носителей жанра (хронотопа, субъектной, интонационно-речевой организации, ассоциативного фона) в рамках импрессионистской модели мира.

Принцип впечатления, основополагающий в эстетике импрессионизма, определяет *особенности субъектной, сюжетно-композиционной организации* рассказов писателя, поскольку их смысловым и композиционным центром являются не события, а впечатления от событий, «жизнь сознания, воплощенная в цепи душевных переживаний и мыслей» [2, с. 138]. В связи с этим в ранней прозе наблюдается тенденция к субъективизации повествования, что проявляется в наличии лирического героя, развитие «души» которого реализуется в лирическом сюжете. Специфический предмет изображения определяет другие важные особенности – бесфабульность, отсутствие причинно-следственных связей, фрагментарность, дискретность композиции, фабульную эскизность, ассоциативность повествования, повышенную роль лейтмотивных принципов. Все эти признаки позволяют говорить о том, что «импрессио-

низм в литературе примыкает к раскованной стихии лирической прозы» [3, с. 23].

Многие рассказы, лишенные сюжета, строятся по принципу ассоциативности. При этом сюжетозаменяющими являются лейтмотивы и лейтмотивные образы, именно они составляют основу композиционной целостности. Особую роль выполняют образы чувственного восприятия (цветовые, звуковые образы, образы запахов). Например, рассказы «Далекое» (1903–1926), «Нежность» (1902–1932), в которых основное настроение лирического героя связано с ощущением духовной полноты, с чувством восторга перед красотой мира, пронизаны запахами свежести: *«дышать осенней прохладой легко и сладко», «свежий морской запах»* («Надежда»), богатыми, насыщенными запахами природы: *«запахло оцепеневшей на солнечном припеке черемухой», «сладко пахнет васильками», «пресно пахнет теплым илом, разогретой кугою», «славно пахнет тиной и горохом»* («Далекое»), то есть запахами счастья, жизни. Таким образом, тон рассказа создается созвучием лейтмотивов: разлитого в природе блаженства, согласия человека с миром.

Окружающий мир воспринимается всеми органами человеческих чувств. Это определяет особый характер словесной фактуры, выражается в *речевой организации*. В прозе писателя очень широк круг речевых средств, воссоздающих разные проявления чувственного восприятия и воздействующих на эмоции читателя: взаимодействие динамичных звуковых, световых и осязательных характеристик (*«В теплом и душном мраке хаты выжидательно трюкает сверчок»* («На край света»); *«прохладную тишину* утра нарушает сытое квохтанье дроздов» («Антоновские яблоки»)); обозначение разнообразных запахов посредством сравнений и синестетических метафор (*«ржаной аромат соломы»* («Антоновские яблоки»), *«свежий запах январской метели, сильный, как запах разрезанного арбуза»* («Сосны»)) и др. Бунин доводит описание природного и предметного мира до стереоскопической емкости. Рисуя окружающий мир в цвете, запахе, звуке, используя косвенные ассоциации, писатель приближает картину к читателю. Создается эффект присутствия «изнутри». Так сочетанием импрессионистских приемов обусловлен важный признак прозы Бунина – изобразительность.

Основополагающий принцип импрессионизма, *фиксация мгновения*, сиюминутного впечатления, настроения, определяет особенности *пространственно-временной организации* ранних рассказов писателя. Как импрессионист, Бунин останавливается на миге, который становится для его героев судьбоносным. Исключительный момент связан с исключи-

тельной ситуацией, особым положением героя, толкающим его к философским рассуждениям, в которых выражена потребность определения себя в мире. Это уникальное состояние присутствует в одной-единственной точке воображаемого пространства. Состояние переживается в данный момент в данном, почти оторванном от обыденной реальности художественном пространстве чувств, ощущений. В миге, мгновении происходит расширение пространства и времени за счет обращения к глубинам внутреннего мира.

По замечанию В. Т. Захаровой, «сопряжение мига и вечности – важный принцип в художественной системе Бунина. Связь времен в сознании человека дает ему духовную силу для постижения смысла настоящего, прошлого или будущего» [4, с. 45]. Мгновение жизни открывает вечные истины, смысл существования. Можно говорить о том, что мгновения в художественном сознании Бунина связаны с вечностью. Наиболее ярко это проявляется в рассказе «Поздней ночью» (1899). В миниатюре прослеживается развитие необычного ощущения «мгновения правды», возникшего «в тихом царстве ночи» и проясняющего смысл жизни. В основе рассказа – движение эмоций, души героя от состояния призрачности («был ли», «казалось»), сна к прозрению, возвращению к истинной, полноценной жизни. Отправной точкой становится переживание разлада героя с возлюбленной. Настроение грусти, печали, которое острее ощущается в ночной час, повергает героя в мир прошлого. Так актуализируется субъективное внутреннее время, данное в форме воспоминаний детства, юности, которое движется своими тайными путями. Кроме того, происходит расширение пространства: герой мысленно покидает комнату в одном из домов Парижа, в которой находится в данный момент, и перемещается на родину, в Россию. Его взору предстают бесконечные поля, равнины, леса, ширь Балтийского моря, родной дом, где прошло детство. Так хронотоп идиллии трансформируется в хронотоп дороги, замкнутое, реальное, внешнее пространство – в открытое, воображаемое, внутреннее. Это помогает герою вырваться из сковывающего состояния душевного разлада, приблизиться к правде, смыслу бытия, к ощущению полноты жизни, красоты мира, к обретению гармонии, к пониманию вечных истин: «мы оба нарушили заповедь радости, для которой мы должны жить на земле». Так происходит сопряжение мига и вечности. Важной особенностью художественного мира Бунина является то, что «масштаб вечности не уводит от земного бытия, но открывает в нем его онтологическую прелесть» [2, с. 56]. В этом рассказе, как и во многих других, активизируется «хронотоп сознания» [Там же], который

включает перемещение от внешнего пространства в глубины внутреннего мира (воображение, подсознание), в пространство ощущений, активизацию внутреннего, субъективного времени (миг, в котором разрастается переживание).

Мгновение экстаза переживает героиня рассказа «Заря всю ночь» (1902–1926), расценивая этот миг как нечто нереальное, похожее на красивый сон, в чем проявляется важная особенность импрессионистского мгновения – эфемерность. Ночь, проведенная героиней наедине с собой, накануне ответственного решения, стала мгновением первого подъема личностного чувства, перелома к осмысленной жизни, который произошел под влиянием пережитого чувства гармонии с природой. В рассказах «Антоновские яблоки», «Эпитафия» подчеркивается следующая особенность пространственно-временной организации: последовательный переход от одного времени года к другому знаменует необратимость времени. Жизнь человека так же размеренна и последовательна, как и жизнь природы. Человеческое существование состоит из неповторимых мгновений (детство, юность, молодость и т. д.), которые вписываются в естественное движение времени и соотносятся с вечностью. Итак, временная ценность для импрессиониста – мгновение, связанное с вечным, а своеобразным психологическим пространством является игра души, настроения, впечатления.

Одним из основных свойств импрессионизма является суггестивность. Стилевая доминанта суггестивной литературы – *музыкальность*. Б. А. Гиленсон утверждает, что «импрессионизм в литературе – это музыкальность, поэтика намеков, зыбких настроений, неясных очертаний» [5, с. 11]. Музыка природы и музыка человеческой жизни сливаются в одну стройную гармоничную мелодию, которая обнаруживается в рассказах Бунина в форме словесной музыки и тематической музыкальности.

Словесная музыка выражается в *ритмической организации речи*. Ритм прозы, который обеспечивает особую музыкальность, проявляется в эмоциональной динамике. Ранние рассказы Бунина, отличающиеся бессюжетностью, строятся как ряд сменяющих друг друга впечатлений, картин, различных по тональности. Музыкальная динамика чувств, переживаний, в свою очередь, определяет особенности *композиции*, ее *ритм*. Для ранней прозы писателя характерен музыкальный «принцип симфонизма, основными чертами которого являются нарастание силы чувств, диалектика эмоциональных состояний» [6, с. 18]. Этот принцип ярко проявляется в рассказах «Заря всю ночь», «Осенью», «Туман», «Перевал». Так, в рассказе «Туман» (1901) композиция организована временным

движением, сопровождающимся сменой настроения героя: сумрачное утро – беспокойство, тревога, день – напряженность, тоска, ночь – восхищение красотой лунной ночи, осознание одиночества, утро следующего дня – бессознательная радость жизни. Бунин передает состояние героя через усиление угнетающей картины туманной ночи, настроение развивается по ниспадающей. С наступлением утра, с осознанием радости, полноты жизни меняется общий тон повествования: преобладает восходящая интонация.

Важной особенностью импрессионистической музыкальности ранних рассказов писателя является слияние музыки природы и музыки души, синхронное звучание голосов, что составляет основу полифонической композиции. Эти особенности ярко проявляются в рассказах «В августе», «Тишина», «Далекое». Прием психологического параллелизма между природным и человеческим планами, за счет которого создается синхронное звучание двух голосов, наиболее ощутим в рассказе «Осенью» (1901). Звуковые образы природы передают движение чувств героев, накал страстей. Синонимическая градация звуковых образов природы (ветер *шуршал, бежал, путался, заметался*; шум, *рокот* моря, море *гудело, бушевало*) создает музыку движения, созвучную волнениям души: от робости, несмелости в отношениях между влюбленными – к невыразимой радости, восторгу безумия. Непрерывное нарастание напряжения является важной чертой принципа симфонизма. Организующим центром становятся образы ветра, моря, которые динамично развиваются и передают тревожные настроения (подобное проявление принципа симфонической композиции можно отметить в рассказе «Перевал»).

Эмоционально-суггестивный эффект достигается с помощью *звуковой организации речи*, которая является важным средством ритмизации ранней прозы Бунина.

Одной из составляющих ритма становится *стиховое начало*. Писатель обращается к средствам поэзии для придания лирической экспрессивности, вводя метрические фрагменты (фразы с четко выраженным стихотворным размером): «*И только бледный, грустный месяц видел наше счастье*» («Поздней ночью») – ямб, «*Солнце стоит над глубокими долами*» («Тишина») – дактиль, «*Мглистые стены бора, мокрый, бледный снег...*» («Маленький роман») – хорей; рифмующиеся созвучия: «*Месяц, месяц, тебе золотые рога, а мне золотая казна*» («Новый год»), «*У меня, брат, ни крова, ни дома, пробираюсь бережками и лужками, рубежами и межами...*» («Танька»); элементы поэтического синтаксиса, целый ряд оборотов и выражений из собственных стихотворений.

Музыкальное начало в ранних рассказах Бунина ярко выражается через *включение реалий музыкальной культуры* в ткань произведений, то есть тематическую музыку. Особенно ярко это проявляется в рассказах «Танька», «На хуторе», «На чужой стороне», «Без роду-племени», «Сосны». Зачастую песни звучат из уст главных героев и соотносятся с их душевным, эмоциональным состоянием, выражают настроения, переживания. Таким образом, ранняя проза Бунина отличается особой музыкальностью, которая связывает рассказы писателя с импрессионизмом. Интонационная, ритмическая, звуковая организация текстов ранних рассказов Бунина способствует воплощению «симфонической модели мира, в которой происходит сближение прозаического и поэтического образов мира». В музыкальном начале проявилась импрессионистичность мышления писателя.

Таким образом, импрессионистская модель мира, основанная на синтезе традиционной и модернистской культурных парадигм, определяет специфику носителей жанра ранней прозы И. Бунина.

-
1. Пономарева Е. В. Стратегия художественного синтеза в русской новеллистике 1920-х годов. Челябинск, 2006.
 2. Ничипоров И. Б. Поэзия темна, в словах не вырази́ма... : Творчество Бунина и модернизм. М., 2003.
 3. Усенко Л. В. Импрессионизм в русской прозе начала XX века. Ростов н/Д, 1988.
 4. Захарова В. Т. Импрессионистические тенденции в русской прозе начала XX века : дисс. ... докт. филол. наук. М., 1995.
 5. Гиленсон Б. А. История зарубежной литературы конца XIX – начала XX веков : учеб. пособие для студ-тов филол. фак-тов высш. пед. учеб. заведений. М., 2006.
 6. Семьян Т. Ф. Ритм прозы В. Г. Короленко : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Алматы, 1997.

Роман-музей, роман-саркофаг, роман-метро: концептуальное определение жанра

Поразительно то, что смысл авторского определения жанра не всегда нами осознается до конца и сразу. Проходит определенное время – и вдруг открывается суть.

Роман-музей

Так было, когда я прочитала роман Андрея Битова «Пушкинский дом». Авторское обозначение жанра тут же и было указано: роман-музей. Конечно, ничего удивительного, ведь именно музей в этом романе и представлен. Музей русской литературы, русской культуры. Но после прочтения романа Патрика Зюскинда «Парфюмер» (культовый роман важен для нашего разговора: он ярче обозначает то или иное явление) меня осенило: вот где разгадка всего постмодернизма! Подсказка дана у А. Битова: роман-музей, литература, как музей. В таком случае герои становятся просто экспонатами, а кто же автор? Я думаю, что когда писатель равнодушен к своим героям, то он становится директором музея, а если писатель – экскурсовод, то он склонен к яркому выражению эмоций. Вот почему читатель нередко недолюбливает постмодернистскую литературу: не все могут долго находиться в музее, там возникает ощущение неподвижности, застоя, нет живого духа. Это литература на любителя. Вот и ходит по земле парфюмер П. Зюскинда, делает, что хочет, и сам черт ему не брат. А если он экспонат, то к нему какие могут быть претензии?

Роман-саркофаг

Так можно определить жанр романа В. Набокова «Лолита». Третья глава этого произведения является своего рода переложением известного стихотворения Эдгара По (мы пользуемся переводом К. Бальмонта). Бесконечные повторы в стихотворении Э. По создают форму *заклинания, заговора*. Автор тем самым выражает мысль о том, что любовь действует как гипноз. Аннабель Ли, сначала живая и очаровательная, а потом и мертвая, приковала к себе героя, обворожила его.

Это было давно, это было давно
В королевстве приморской земли:
Там жила и цвела та, что звалась всегда,
Называлась Аннабель-Ли, –
Я любил, был любим, мы любили вдвоем,
Только этим мы жить и могли [1, с. 360]...

Форма заклинания строится на повторах. Одиннадцать раз используется слово «любовь» и производные от него. 59 раз повторяется сонорный согласный звук «л». Он придает стихотворению мягкость и музыкальность. Все определения, которые дает своей возлюбленной лирический герой Э. По – Бальмонта: нежная, обольстительная, пленительная, незабвенная – звучат на протяжении всего романа В. Набокова. Автор, не изменяя ни имени героини, ни сути самого образа любви-гипноза, излагает нам ту же самую историю. Снова перед нами обворожительное существо по имени Анабелла, во втором абзаце третьей главы указывается, что родители ее носили фамилию Ли. И далее следует та же мелодраматическая история о рано умершей девочке и о страдании мальчика по утраченной любви. Итак, сначала любовь-гипноз, а затем наваждение и одержимость этим чувством, которое не только не утрачивается, но, напротив, усиливается. Поэтому поиски Лолиты были неизбежны, и все случившееся далее есть процесс и результат этого наваждения, переходящего в безумие.

Герой Э. По – Бальмонта воображает себя в конце стихотворения распростертым рядом с возлюбленной в саркофаге:

И всегда луч луны навевает мне сны
О пленительной Аннабель-Ли;
И зажжется ль звезда, вижу очи всегда
Обольстительной Аннабель-Ли;
И в мерцанье ночей я все с ней, я все с ней,
С незабвенной – с невестой – с любовью моей, –
Рядом с ней распростерт я вдали,
В саркофаге приморской земли.

Герой Набокова, с моей точки зрения, тоже загнал себя в саркофаг, который состоит из трех слогов: Ло-ли-та. «Лолита, свет моей жизни, огонь моих чресел. Грех мой, душа моя. Ло-ли-та... Она была Ло, просто Ло... Она была Лола в длинных штанах. Она была Долли в школе. Она была Долорес на пункте бланков» [2, с. 329]. Здесь мы снова сталкиваемся с повторением имен, включающих в себя тот же согласный «л». Он-то и завораживает.

Гумберт так и не смог выбраться из этого саркофага, не смог от него избавиться. Да и не хотел. Он смаковал свое состояние, культивировал

свою любовь. Вслед за героем и мы попадаем в это же замкнутое пространство, когда читаем роман «Лолита». Гумберту сладостно пребывать в этом саркофаге. А вот создать такой саркофаг из слов – это и было задачей автора, и он справился с ней мастерски.

Роман-метро

Так условно можно определить жанр романа современной московской писательницы Ольги Ильиничны Новиковой «Четыре пигмалиона», который был опубликован в 2005 году.

В целом стиль О. Новиковой можно определить как аналитический реализм. Ее героиня постоянно находится в состоянии раздумья или что-то вспоминает из своей прежней жизни, но и воспоминания у нее носят такой же рассудочный характер. Думается, что писательнице удалось представить нам тип современной женщины, восприятие которой отличается аналитизмом. Рассудочность, может быть, ей даже и мешает, но избавиться от нее ей уже теперь не удастся, так как это ее основа, это главное, что она имеет в жизни. Этот логоцентризм и обнаруживается, если мы определяем жанр этого произведения как роман-метро.

Откроем самое начало романа: «“Теперь я точно знаю, что такое любовь”, – вырвалось у Галы в метро. Подъезжали к “Домодедовской”» [3, с. 21]. В первой же фразе, произнесенной героиней, мы услышали это главное для нее слово: «знаю». Гала знает *все* или почти все. Ее сознание имеет такие же четкие очертания, что и схема метрополитена. Точнее, роман можно обозначить так: «роман-метро, кольцевая линия». То кольцо, в которое она себя заключила, состоит из четырех станций-воспоминаний и восприятий. Они называются так: «Чигорин», «Гомер», «Муж» и «Некий обобщенный тип мужчины-писателя». Надо отметить, что все четыре станции «кольцевой линии» так или иначе связаны с литературой, все герои – писатели, в том числе и сама героиня Гала. Все четыре героя ее романа (в прямом и переносном смысле этого слова) заставляют ее думать. На той же первой странице читаем:

Сама соображай – вот к чему приучило ее упорное, но не натужное, а естественное чигоринское молчание... Гала и шевелила мозгами, не тяготясь долгой – с двумя пересадками – обратной дорогой (в метро, разумеется). Муж посмеивался над ней:

«Ради покупки сапог или же еще чего-нибудь насущного и шагу из дома не сделает, а тут едет на самый край метрошной схемы и счастлива [3, с. 21].

Так в чем же заключается счастье Галы? По мысли автора, именно в том, чтобы постоянно думать.

Можно станции в этом романе-метро назвать по-другому, по названиям глав: «Первая любовь», «Первое прозрение», «Момент истины», «Гала и Мастер». От этого ровно ничего не изменится. Ведь метро останется. Вот так поневоле и подумаешь о москвичах с усмешкой: заключили себя в некое кольцо Москвы и зациклились на этом. Не забудем, что героиня в молодые годы приехала покорять Москву, и ей это удалось. Несмотря на ироничный тон этой статьи, хочу еще раз подчеркнуть, что не только этот роман Новиковой, но и другие ее произведения отличаются особым анализом, и, может быть, она едва ли не единственная писательница из современных авторов, которая досконально проанализировала главную черту современной женщины – ее рассудочность. С одной стороны, это положительная черта, она помогает сделать карьеру или устоять во время жизненных бурь. С другой стороны, эта же черта не позволяет ей быть эмоциональной, чувствительной, слабой. Вот и в романе Новиковой мы видим такую героиню, которая как бы по инерции еще думает, что она зависит от мужчины, но на самом деле она уже давным-давно человек самодостаточный и сильный, из всех жизненных передраг она выходит почти без потерь, а все эти сложности ей и нужны только исключительно для того, чтобы... написать сей роман на заданную тему. А где же черпать материал и переживания? Из собственной жизни. Ведь все под рукой, внутри кольцевой линии, а не за ее пределами. Потому-то в финале романа мы видим героиню, которая с таким пафосом и сладострастием берется за работу: «Она заходит в комнату сына, включает компьютер... и с радостью, которую у нее никто отнять не в силах, набирает первую фразу: “Теперь я знаю, что такое любовь...”» [3, с. 210] (см. начало романа). Все возвращается на круги своя. А как иначе? Это же метро, Кольцевая линия!

Подводя итоги, можно подчеркнуть, что подобные жанровые определения – роман-музей, роман-саркофаг, роман-метро – помогают точнее обозначить авторскую концепцию и дают целостное, единое представление о произведении в целом.

1. Бальмонт К. Стихотворения. М., 1990.

2. Набоков В. Король, дама, валет. Подвиг. Лолита : романы. Минск, 1992.

3. Новикова О. Четыре Пигмалиона. М., 2005.

Содержательные основы жанровых номинаций прозы П. П. Бажова*

Практически все исследователи Бажова отмечают цельность его художественного творчества. На наш взгляд, можно говорить о внутренней цельности *всего* творческого наследия П. П. Бажова, в основе которого лежит выношенная мировоззренческая установка зрелого человека, вполне определившего к моменту систематических занятий литературным творчеством свои этические и эстетические приоритеты.

Бажов обратился к профессиональным литературным занятиям, когда ему было уже за сорок. Написано им не так уж много, жанровый репертуар его творчества неширок. В первый – дореволюционный – период он, видимо, преимущественно работал в жанре фольклорных записей и заметок. Эти неопубликованные тексты, как неоднократно отмечал писатель, пропали в Гражданскую войну, до нас дошли единичные письменные высказывания П. Бажова, связанные с уральской литературой и историей. С конца 1910-х годов Бажов-журналист, участвующий в политической деятельности, пишет публицистические статьи и очерки. Уже в советское время он публикует очерковые книги на исторические темы: «Уральские были. Из недавнего быта уральских заводов» (1924); «За советскую правду» (1925); «К расчету!» (1925); «Пять ступеней коллективизации» (1930); «Бойцы первого призыва» (1934). «Формирование на ходу. К истории Камышловского 254-го 29-й дивизии полка» (1936). С середины 1930-х годов писатель создает серию прославивших его уральских сказов. В конце 1930-х в свет выходит автобиографическая повесть «Зеленая кобылка». В последнее пятилетие жизни, продолжая писать сказы и очерки, но чувствуя уже возрастной упадок сил, Бажов обращается к «легкому», по его словам, жанру – мемуарам: «Видимо, по состоянию своего здоровья мне придется заниматься, если еще придется, самым простеньким, то есть мемуарной литературой» [1, с. 183]. В этот период Бажов, который бла-

* Статья написана при поддержке Комплексного интеграционного проекта УрО СО РАН «Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы в системе контекстуальных и интертекстуальных связей (национальный и региональный аспекты)».

© Литовская М. А., 2009

годаря известности сказов становится в глазах общественности «главным» специалистом по уральской истории, много выступает также с докладами.

Промежутки между текстами «для публики» заполняются писателем текстами для себя (дневниковыми заметками) и для одного адресата (письмами). Эпистолярное наследие Бажова велико; как показывает даже поверхностный его анализ, относился писатель к переписке серьезно, для каждого из основных адресатов у него есть свои интонация и манера, по-своему он решает и форму письма-ответа на депутатский запрос, так что письма вполне могут быть включены в общую систему бажовских жанров.

«Уральские были», имеющие подзаголовок «Из недавнего быта Сысертских заводов», включали описание событий собственного детства, а также отдельных эпизодов из истории Сысертского горного округа. Исследователь-историк пишет, что при таком подходе, где личное становится толчком для объективизированного исторического повествования, трудно отделить собственную точку зрения очеркиста от установок раннесоветского времени на воспроизводство жесткой классово-коммунистической позиции, отмечая, что таким образом искажается фиксация коллективной памяти [2]. Не решаясь определять степень соответствия позиции писателя и «классово-коммунистической позиции», отметим лишь зафиксированную в жанровом определении опору на личную и коллективную память как принципиально важный источник информации уже в первом большом тексте.

Поскольку книга «Уральские были» была воспринята как удачная, Уральским обкомом ВКП(б) и Истпартом Бажову было предложено написать об истории революционного движения на тех же заводах. Он должен был дополнить первую книгу недостающими с точки зрения государственно-партийных органов фрагментами: показать не просто тяжелую жизнь рабочих, их спонтанное недовольство происходящим, но также политическую борьбу пролетариата за свои интересы. Бажов задание выполняет. По принципу «заказа» выстраиваются и последующие очерковые книги, в частности, очерки о деятельности красноармейских полков. Формально Бажов имеет возможность высказать в них свою точку зрения, так как отчасти лично участвовал в описываемых им событиях. Но от него, скорее всего, ждали, что он выстроит историю воинской части в соответствии с фабульной конструкцией превращения стихийного в сознательное под благотворным влиянием партии большевиков. Заказанные книги должны были вписаться в создаваемую общи-

ми силами ученых и литераторов историю Гражданской войны и стать частью пропагандистского механизма, окончательно формирующегося в 1930-е годы*.

В нашем контексте важно самоопределение жанровой природы создаваемых Бажовым текстов первых книг как исторических очерков. «Род литературы, в котором я работаю, это исторический очерк. Писать документальную историю полка я не берусь» [3]. На первый взгляд, разница между жанрами «истории» в бажовском понимании и «очерком» кажется не слишком заметной. Тем не менее, она существует, и Бажов своим противопоставлением подчеркивает специфичность той жанровой формы, которая превалировала в первый период его творчества.

Для «истории» характерны, в первую очередь, установка на объективность и выявление скрытых закономерностей событий прошлого, последовательность описываемых событий, выявление их непрерывности. Очерк в этом смысле жанр более свободный: он предполагает и субъективность, и прерывистость видения, и неполноту предлагаемого читателю знания**. Кроме того, история предполагает цельную концепцию, которая (Бажов был опытным партийным журналистом, а до этого готовился к карьере священника) не столько определяется видимой автором «объективностью», сколько задается «сверху».

Период 1930-х годов, в который Бажов работал наиболее активно, был периодом открытого и энергичного создания новых общественных стереотипов, когда обществу различными способами задавались жесткие интерпретационные модели, позволяющие любое новое неизвестное приводить к известному, создавать образ мира, доступный соответствующим образом подготовленному читателю. Будучи человеком много пережившим, масштабно мыслящим, общающимся с достаточно широким

* 30 июля 1931 года выходит постановление ЦК ВКП(б) о создании «Истории Гражданской войны».

** Характерны объяснения П. П. Бажова в «Уральских былях»: «...мне за детские годы пришлось пожить – и не по одному разу – во всех заводах Сысертского округа. Не порывал связи с заводами и потом, хотя надо сказать, что эта связь была случайной. Знал лишь о выдающихся фактах заводской жизни: о смене начальства, о крупном недоразумении с рабочими, о каком-нибудь заводском “казусе”. С такой внешней стороны жизнь Сысертского округа была мне известна приблизительно на протяжении тридцати лет... Многое из этой жизни, как я убедился, было типичным для всего горнозаводского Урала, поэтому я и решаюсь воспроизвести сохранившиеся в памяти обрывки картин заводского быта за последние три десятка лет перед революцией. Должен оговориться, что постоянного касательства к заводскому делу я никогда не имел, поэтому многое, может быть, очень важное, ускользнуло от моего внимания» [4, т. 3, с. 10].

кругом людей из разных социальных слоев, Бажов, как можно предположить, осознавал, что на его глазах пишется новый советский вариант истории. Своеобразие Урала его чрезвычайно интересовало, прошлое Урала, вне сомнения, нуждалось в описании и переосмыслении, но принимать участие в выполнении заказа на создание истории борьбы классов он по каким-то причинам не хотел. Очевидно также, что заказной характер создаваемых Бажовым текстов был ему в тягость, и Бажов принял редкую по тем временам попытку пойти вразрез с официально навязываемым вариантом исторической интерпретации, предложив свой вариант истории Урала, опираясь на иные, чем в государственном варианте, основания.

Таким основанием оказывается у Баждова не историко-материалистическое толкование истории, а коллективная память. В первой книге в заглавие уже входило жанровое определение «были». Содержательность этого жанра предполагает среди целого ряда условий еще и установку на коллективную культурную память. Дискурс памяти активизируется в ситуации, когда социальная общность переживает состояние «разрыва» с прошлым. Таким образом, текст превращается в своего рода «институт» памяти, в рамках которого разворачивается борьба за «право» памяти.

Воссоздание образа Урала, запечатленного коллективной и индивидуальной памятью, и становится сверхзадачей писателя. Естественная историческая память социальных групп в XX веке серьезно трансформировалась. Большую роль в этом процессе играла профессиональная историография, достижения которой в эпоху всеобщего образования, подвергаясь предварительно известному упрощению, транслировались в широкие народные массы. Бажов стремится актуализировать в регионе вариант исторических событий, основанный на его собственных воспоминаниях и рассказах, бытовавших в уральских заводах. Для этого ему надо было собрать необходимый исторический материал, пока он не исчез совсем, зафиксировать его и сделать общедоступной, то есть авторитетной, его интерпретацию.

Удача писателя во многом зависит от того, удастся ли ему выразить ожидания аудитории, иными словами, выполнить социальный заказ. В 1930-е годы актуальной была и проблема прохождения через цензурные препоны. Тексты П. Баждова, создаваемые в формате популярной литературы «для народа», не вызвавшие недовольства официальной критики, стали в отечественной литературе таким «местом памяти», предлагая ясные и доступные сознанию широкого читателя исторические образы,

которые возбуждали национальную гордость и способствовали формированию региональной идентичности*.

В середине 1930-х годов Бажов возвращается к материалу «Уральских былей» под двумя существенно отличными друг от друга и от всего ранее им написанного углами зрения.

Первый был вполне традиционным. Бажов пишет автобиографическую повесть «Зеленая кобылка» (1939). Позже в рамках того же автобиографического нарратива будет создана книга «Дальнее – близкое». Опираясь на воспоминания о детстве, Бажов, выводя главного героя под фамилией Колдунков, одновременно стремится расширить границы своего опыта. Но специфика жанра не позволяет ему достичь желаемого. Автобиографическое повествование оказывается слишком локализованным и недостаточно авторитетным для создания фактографической базы потенциальной региональной истории. «Наш город я знаю с 1889 года, то есть в течение 56 лет... В силу этого мне кажется правильным просто дать свои воспоминания о городе на разных этапах жизни, которую приходилось наблюдать. Трудность здесь, на мой взгляд, в так называемых габаритах биографии. Ведь каждый из нас в зависимости от того положения, в котором находился, одно знает больше, другое меньше, третье совсем поверхностно, четвертое вовсе никак, а между тем читателю иногда важнее узнать то, что лично тебе не так известно и может быть дано лишь по литературным источникам. Ввиду этого решил свои воспоминания вести как продолжение записок Егора Колдункова, который связан с городом тоже с конца восьмидесятых годов и поставлен в несколько отличные условия, что позволит остановиться иногда на таких точках, которые в личной биографии были не так заметны. При таком положении, мне кажется, легче освободиться от основного недостатка мемуарной литературы, от ее узкой односторонности, но возникает опасность впасть в поверхностность» [1, с. 56].

* Бажов вывел на первый план очевидную, но к тому времени не осознаваемую как значимую и оригинальную сторону жизни Среднего Урала. Воспринимавшееся местными жителями как нелегкое, хотя и прибыльное ремесло горнодобытчиков и камнерезов преподносится в сказах как значительнейшее явление, гордость отечественной культуры, воплощенные мастерство и красота. Люди, населяющие Урал, при всей их внешней сдержанности и даже суровости не просто наделены поэтичными душами, но в состоянии претворить скрытую в них поэзию в обращенное к людям искусство каменного дела в мастерство. Бажову удалось создать образ региона и его жителей, который устроил самих жителей. Он эстетизировал то, что воспринималось как экзотика, то есть аномалия с точки зрения «цивилизованного мира», было предметом недоумения приезжих: молчаливые уральские люди в его сказах заговорили, и оказалось, что язык их странен, но по-своему красив и выразителен (Подробнее см.: [5]).

Бажов с его стремлением к передаче субъективности видения в то же время хочет преодолеть ограниченность этой субъективности. «Хотелось бы заменить свою биографию биографией той заводской среды, фольклор и говор которой привлекли внимание читателей к вещам за моей подписью... Это гораздо важнее, чем привлекать внимание к географическим пунктам и хронологическим датам своей жизни, которая ничем не примечательна», – писал П. П. Бажов в письме Л. И. Апарникову 30 октября 1946 года [3, с. 529].

Второй путь в направлении создания новой истории оказался куда более продуктивным. Бажов кардинально меняет жанр и начинает работать с формой сказа. Если первый сказ «Про водолазов» (1935) еще является переходным между сказом и очерком, где разминаются возможности новой повествовательной формы, то в последующих сказах Бажов отходит от очеркистики, использует новые открывшиеся перед ним возможности. Не случайно в 1930-е годы он создает сказы буквально один за другим, в дальнейшем также преимущественно пользуется сказовой формой*.

Появление сказа связано в литературе с определенными социальными условиями. Сказовая картина мира, специфическая сказовая художественная условность активизируются при актуализации в структуре общества новых социальных сил. В советской литературе это происходит в начале 1920-х годов и связано с послереволюционными социально-политическими изменениями. Демократизация общества, выход на историческую арену героев принципиально нового типа требовали обновления языка повествования. Одной из форм такого обновления стало использование сказа как фиксации нового типа речи: «Речь народная... бралась порою целиком, так что реплики героев походили скорее на фонетическую запись» [6, с. 185]. Сказ позволял исследовать новую социальную структуру, одновременно оправдывая ее выведение в качестве главного героя. Наконец, он давал возможность обновить литературный язык, ввести в него новые не востребовавшие ранее языковые ресурсы. К середине 1930-х годов сказ отошел на периферию русской литературы, и Бажов очевидно «запаздывал» по отношению ко всему литературному процессу. В то же время появление подобной формы на фоне нарастающего доминирования авторитетного слова делало бажовские тексты более заметными.

* В 1939 году Бажов создает специфический жанр книги сказов «Малахитовая шкатулка». Кроме собственно сказов, она включает авторский очерк «У караулки на Думной горе», статьи Бажова «О речевых особенностях округа и сказителя», «Объяснения отдельных слов, понятий, выражений, встречающихся в сказах».

Художественный потенциал сказа Бажову как нельзя более подходил, так как позволял решить принципиально важную задачу: включить свое понимание исторических событий в границы «чужого» видения происходящего. Главной особенностью художественной структуры сказа является, как известно, его специфическая субъективность. Рассказ, выдержанный в устном речевом стиле повествующего лица – рассказчика, удаленного от автора, позволяет не только запечатлеть на бумаге интонационно-лексическое своеобразие рассказывающего, но и создавать его своеобразный портрет через воспроизведение устной речи. Поскольку, по известному наблюдению М. Бахтина, «сказ есть прежде всего установка на чужую речь, а уж отсюда, как следствие, – на устную речь» [7, с. 115], а чужая речь соотносится с выражением чужой точки зрения, то в «чужом слове» заключается комплекс идей и представлений среды, которую представляет рассказчик, как ее представляет автор. «Слово в таком случае оказывается не просто сюжетообразующим, но концептообразующим» [8].

Жанр сказа возводит субъективность рассказчика в основной формообразующий принцип. В нашем случае он базируется на противопоставлении истории как сознательно сформированной в определенных интересах системы объяснения и группировки определенных фактов и памяти как спонтанно возникающей формы сохранения неких актуальных для индивида или группы фактов и их оценок. Идеологические требования к памяти как явлению сознания, в соответствии с советскими установками легко подвергающемуся перестройке, не были столь жесткими, как к истории. Следовательно, было возможно, *зафиксировав тексты как тексты памяти, предложить если не альтернативный, то существенно отличный от официального вариант описания прошлого.*

Бажов добивается результата, вводя в качестве рассказчика староробочего-мастера. Воссоздавая чужое видение, он передает его тому, ради кого, согласно официальной пропаганде, и происходили все изменения в России, – пролетарию. Мастер, по собственной инициативе и воле осваивающий тонкости профессии, внутренне свободный «подковыра», проходящий все этапы социализации и личностной реализации, жизненная философия которого основана на его повседневном опыте, до этого героем литературы не был*. Этот социальный тип, воплощенный не в одном десятке характеров героев сказов, получает в сказах не просто возможность «высказаться», но «передать» более молодому человеку из другого – социалистического – времени некое приобретенное им важное

* Подробнее см.: 9; 10; 11.

знание. Жизненный опыт рассказчика заведомо делает стоящим в глазах читателя то, что он рассказывает.

Рассказчик является носителем уникального цельного образа прошлого, выработанного в определенных исторических условиях людьми определенных взглядов*. Он в своих рассказах опирается на коллективный опыт, является «голосом» своей семьи, своего сословия: «Наше семейство из коренных невянских будет. На этом самом заводе начало получило. <...> Тоже, поди, за эти годы наши семейные что-нибудь видели. И глухонемых в роду не бывало. Одни, значит, рассказывали, другие слушали, а потом сами рассказывали. Если такое собрать, много занятного окажется» [4, т. 2, с. 97]. Сказ, таким образом, становится формой выражения коллективного знания, которым обладали рабочие и которое поэтому – в контексте времени и идеологических установок эпохи – не может подвергаться пересмотру**.

С самого начала своего творчества Бажов считал необходимым рассказать о своеобразии того мира, в котором он вырос и жил. Поскольку этот мир ушел в прошлое, материалом, обеспечивающим проблемно-тематическое единство всех текстов Бажова, является история***. Бажов отдает себе отчет в том, что правда легко исчезает под интерпретациями, что любая схема есть упрощение живого опыта. Он позволяет себе даже заниматься саморазоблачениями, объясняя, что в его книгах пришло от внутренней потребности, а что от необходимости сделать «проходимый» текст. Так, по поводу «Зеленой кобылки» он пишет: «Приключения мальчуганов, помощь революционеру – все это лишь фабульные крючочки и петельки. Главным ставилось другое и совсем не маленькое. Хотелось по-другому показать воспитание ребят в средней рабочей семье, в противовес тому, что у нас нередко изображалось. Да. Была темнота, но не такая беспросветная, как в “Растеряевой улице”, в подъячевских рассказах или даже в чеховских “Мужиках”. Была и нужда, и материальная

* Фигура слушателя, имплицитно присутствующая в тексте сказа, предполагает определенный уровень знания, которым он обладает и на который ориентируется рассказчик. В зависимости от ориентации на определенного слушателя выбирается соответствующий тон повествования: детский или взрослый.

** «Защитные» функции сказа для Бажова подчеркивались еще и тем, что первоначально он выдавал свои тексты за фольклорные, подтверждая опору на народную коллективную память. В этом контексте вся сказочная символика, разработанная Бажовым, отчасти сконтаминированная, отчасти изобретенная им самим, легитимизируется как порождение народной фантазии [См. также: 12].

*** «Малахитовая шкатулка» имела подзаголовок «Сказы старого Урала. Из жизни и быта горнорабочих», в очерке «У старого рудника» тема сказов определялась тоже через материал «про старинное житье да про земельные дела».

ограниченность, но ребята не дистрофиками росли: из них ведь выходили те мастера и подмастерья, которые играючи ворочали клещами шестипудовые крицы и подбрасывали в валок тяжелые полосы раскаленного железа» [1, с. 164].

Стремление рассказать читателям о своем мире и восстановить правду взаимосвязаны, в такой постановке вопроса заложен мощный протестный потенциал. Бажову надо доказать свою правоту, сделать свою трактовку событий убедительной, а значит (Бажов недаром долгое время был журналистом, занимался политической деятельностью), найти максимально доступную и яркую форму для выражения своей позиции. Ему необходимо было создавать тексты, опирающиеся на его собственное, живое мнение, а не на готовые интерпретации, с которыми он вел деликатную, но неуступчивую борьбу*. Поэтому поиски формы велись в области жанров, способных формировать исторический материал. Учитывая системно-культурные свойства текстов профессиональной историографии и исторической публицистики, Бажов демонстрирует намеренную нестрогость, внепарадигмальность обыденного исторического знания (коллективной памяти). Выбрав роль посредника-транслятора элементов представлений, свойственных коллективной памяти и «высокой» исторической науке, он создает эффект медиации – письма от имени народа и/или от имени исторической профессии (в исторической публицистике).

Поскольку неизвестным, которое хотел раскрыть, сохранить, сделать видимым П. П. Бажов, была история Урала, то неудивительны те три ипостаси, в которых писатель представал перед обществом. Выбрав себе роли-функции историка – фольклориста – писателя, Бажов проделывает жанровый путь от фольклорных записей к очеркам и статьям, затем к сказам – и снова возвращается к очеркам, статьям, докладам. В совокупности избранные им жанры представляют собой своеобразную форму художественного исследования, позволяя соединить в рамках творчества одного автора исследовательские стратегии историков-профессионалов, позиции обитателей места, писателей и журналистов, конструирующих

* Этим стремлением восстановить правду он наделяет своего рассказчика: «Про наших Златоустовских славна сплетка пущена, будто они мастерству у немцев учились. <...> И в книжках будто бы так записано. Только этот разговор в половинку уха слушать надо, а в другую половинку то лови, что наши старики сказывают. Вот тогда и поймешь – как дело было, – кто у кого учился» [4, т. 2, с. 33]. Комментируя путевые заметки Вередревского, иронизировавшего по поводу «ограниченности» провинциалов, Бажов замечает: «Дело вовсе не в ограниченности вкуса к комфорту, а в другом понимании этого комфорта» [1, с. 176–177].

исторические нарративы в профессиональной и художественной литературе. Кроме того, эти жанры позволяют демонстрировать соотношение дискурсивных практик и образов, которые свойственны обыденному и профессиональному знанию, научному тексту, художественной литературе и исторической публицистике.

-
1. Бажов П. П. Публицистика. Письма. Дневники. Свердловск, 1955.
 2. Плотников И. Ф. Павел Петрович Бажов как политик и историк. Екатеринбург, 2004.
 3. Бажовская энциклопедия. Екатеринбург, 2007.
 4. Бажов П. П. Сочинения: В 3 т. / под общ. ред. В. А. Бажовой и др. М., 1952. Т. 3.
 5. Литовская М. А. Проблема формирования региональной мифологии: проект П. П. Бажова // Михаил Осоргин: Художник и журналист. Пермь, 2006.
 6. Муценко Е. Г., Скобелев В. П., Кройчик Л. Е. Поэтика сказа. Воронеж, 1978.
 7. Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. Л., 1929.
 8. Васильев И. Е. Сказ // Бажовская энциклопедия.
 9. Слобожанинова Л. М. «Малахитовая шкатулка» П. П. Бажова в литературе 1930–40-х годов. Екатеринбург, 1998.
 10. Лукьянин В. П. Труд. Характер. Время. Свердловск, 1985.
 11. Литовская М. А. Мастер как положительный герой русской литературы 1930-х годов // Творчество П. П. Бажова в меняющемся мире: материалы Межвуз. науч. конф., посв. 125-летию со дня рожд. П. П. Бажова, 28–29 янв. 2004 г. / отв. за вып. В. В. Блажес. Екатеринбург, 2004.
 12. Круглова Т. А. П. П. Бажов и социалистический реализм // Там же.

Т. Н. Маркова
г. Челябинск

Модификации романного слова на рубеже XX–XXI веков

Как полагает современная литературная наука, трансформация жанровых форм в меняющейся парадигме художественности происходит в рамках структурного принципа ведущего жанра определенной историко-литературной системы. Присущий этому доминантному жанру принцип миромоделирования с непреложностью закона распространяется и на другие, именно так складывается ядро жанровой системы (метажанр)

того или иного литературного направления. В эпоху реализма метажанровым принципом стал принцип романизации других жанров. Роман явил собой первый в истории литературы неканонический жанр, модальный, «вероятностно-возможный» [1, с. 319]. М. М. Бахтин глубоко проанализировал особенности романного слова и открыл практически неограниченные возможности смыслового его насыщения. В XX веке процесс романизации жанров сопровождается разрушением собственно романного нарратива, многообразными трансформациями жанрового канона.

Русские писатели всегда настаивали на самобытном понимании жанра. Роман все время стремится выйти за пределы четко обозначенных параметров, он меняется вместе с обществом, которое описывает, и художественным сознанием, которое выражает. В эпоху массовых движений, социальных катаклизмов и военных катастроф гуманистические идеи классического романа, утверждавшего абсолютную ценность личности, вступают в противоречие с набирающим ускорение процессом обесценивания человеческой личности. Традиционная реалистическая техника художественного анализа отношений «среда – человек» в новых социокультурных условиях подвергается разрушению. Антропоцентризм романа, строящегося вокруг одной или нескольких человеческих судеб, сменяется в современной литературе аморфностью многофигурных композиций новейшего времени [2].

Спор о судьбах романа в XX веке не прекращается, а принцип жанровости постоянно подвергается переосмыслению [3]. Культ романа как центрального жанра системы нередко подвергается критической атаке, однако роман остается наиболее востребованным жанром не только в реалистической (*роман-эпопея* А. Солженицына, *роман воспитания* Н. Горлановой, *семейные саги* В. Аксенова, Б. Васильева, Л. Улицкой) и массовой литературе (*исторические детективы* Б. Акунина, *полицейские романы* А. Марининой, *фэнтези-романы* Н. Перумова), но и в постмодернистской прозе, что зафиксировано в разнообразных авторских определениях жанра (Вяч. Пьецух «Роммат»: *роман-фантазия на историческую тему*; Д. Галковский «Бесконечный тупик»: *роман-комментарий*; А. Ким «Поселок кентавров»: *роман-гротеск*).

Подчеркнем, что реализм конца XX века отличается особой художественной стратегией. Преодолевая постмодернистскую ситуацию, он вбирает то, что наработано постмодернистами (интертекстуальность, иронию, гротеск), подчиняя усвоенные приемы своей сверхзадаче, как это делают В. Маканин, А. Дмитриев, А. Варламов.

Современная критика не без основания полагает, что в конце столетия главным героем литературы стал сочинитель, писатель: Сергей Гандлевский в «Трепанации черепа», Анатолий Найман в «Славном конце бесславных поколений». Известные прозаики Марк Харитонов («Линии судьбы, или Сундучок Милашевича», Букеровская премия 1992 г.) и Владимир Маканин («Андеграунд, или Герой нашего времени», Государственная премия 1999 г.) героем своих романов избирают писателя.

В конце века о себе заявляет новое метажанровое образование – филологический роман, воспоминания писателей. Назовем такие произведения, как «Довлатов и окрестности» А. Гениса, «Записки об Анне Ахматовой» Л. Чуковской, «Ложится мгла на старые ступени: роман-идиллия» А. Чудакова, «Сентиментальный дискурс: роман с языком» В. Новикова.

Среди доминирующих тенденций жанровой эволюции конца XX века следует выделить стирание границ между фиктивным и документальным повествованием. С документами и фактами замечательно работает литература нонфикшн: С. Алексиевич на основе фактов и интервью создает свой особый жанр – *роман голосов* («Последние свидетели», «Цинковые мальчики», «Чернобыль»). Л. Улицкая в романе «Даниэль Штайн переводчик» демонстрирует новый для русской литературы тип соединения литературного вымысла (*fiction*) и документальной основы (*non-fiction*).

-
1. Бройтман С. Н. Историческая поэтика. М., 2004.
 2. Хазанов Б. Апология нечитабельности: Заметки о романе и романах // Октябрь. 1997. № 10; см. также: Иванов В. В. Взгляд на русский роман // Звезда. 1994. № 7.
 3. Тамарченко Н. Д. Методологические проблемы теории рода и жанра в поэтике XX века // Теория литературы. М., 2003. Т. 3: Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении); Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. М., 1998. Т. 2.
 4. Кормилов С. Мировая литература, литературные ряды и их история // Вопр. лит. 1997. № 2.

Заглавие как жанромаркирующий фактор малой прозы (на материале цикла А. Т. Аверченко «Двенадцать портретов (в формате “Будуар”))»

Аркадий Тимофеевич Аверченко – известный российский писатель, публицист, драматург 1910-х годов – оказался после Октябрьской революции фактически забытым в родной стране. После закрытия большевиками в Петербурге его журнала «Новый Сатирикон» в 1918 году А. Т. Аверченко бежит в Москву, а затем через Киев, Харьков и Ростов – в занятый белыми Севастополь. В октябре 1920 года обстоятельства вынуждают писателя эмигрировать в Константинополь.

Красной нитью проходят через произведения Аверченко-эмигранта темы революции, Гражданской войны и новой власти в России. В 1923 году писатель выпускает в свет цикл «Двенадцать портретов (в формате “Будуар”))», который представляет собой беспощадную критическую оценку советского режима через адресное разоблачение знаковых фигур времени.

В рамках нашего исследования уделяется особое внимание принципам синтетической организации цикла А. Т. Аверченко «Двенадцать портретов (в формате “Будуар”))». Рассматривая данный цикл, мы можем заметить, что взаимные объединительные процессы, реализующиеся в рамках его произведений-компонентов, связаны с синтезом словесного и изобразительного видов искусства на базе словесного творчества, а также синтезом стиля художественной литературы и публицистики. Здесь стилевой и видовой синтез осуществляется на жанровом уровне, реализуясь в трансформации жанровых парадигм.

Особенностью художественного синтеза является не только привнесение новых элементов в традиционные жанровые структуры, но и наличие общих компонентов в синтезирующихся жанрах, за счет которых осуществляется взаимопроникновение. На наш взгляд, понятие синтеза жанров не сводимо к понятию стилизации в широком смысле. Дело в том, что жанры синтетического толка лишаются определенной, одно-

значной жанровой номинации. И, соответственно, жанровое определение осуществляется в зависимости от того, в какую систему включается рассматриваемое произведение. В новом художественном образовании парадигмы, образующие синтетический жанр, равноправны. Следовательно, в синтетическом жанре должны консолидироваться и проявляться признаки и правила формирования каждой из входящих в него составляющих. В результате рождается некое новое качество, происходит эстетическое приращение смысла, который не сводится к простой сумме компонентов.

Переходя к анализу заголовочного комплекса цикла «Двенадцать портретов (*в формате “Будуар”*)», мы считаем необходимым в первую очередь обратить внимание на его общее заглавие. Заголовок «Двенадцать портретов» связан с «двойной кодировкой»: во-первых, он отсылает к традиционной числовой символике, во-вторых, определяет жанровую принадлежность произведений-компонентов цикла. Интересно, что цикл составляют тринадцать произведений, что противоречит заданному заглавием количеству двенадцать. Название цикла нам представляется возможным понимать как установку на некое сакральное начало, что соответствует смысловой эмблеме «двенадцать», тогда как сам цикл оказывается воплощением профанного, аномального мира – «тринадцать». Данное обстоятельство говорит о том, что гротескная модель мира, которая активно реализуется в рамках произведений цикла, заявляет о себе уже в заглавии.

Авторская жанровая номинация произведений-компонентов цикла – портрет. Однако особенностью «Двенадцати портретов (*в формате “Будуар”*)» является принадлежность произведений-компонентов цикла к трехкомпонентной жанровой разновидности, которую мы предлагаем условно обозначить «рассказ-фельетон-портрет». С одной стороны, произведения-компоненты, отвечая заданной заглавием цикла номинации, реализуют «портретную» жанровую структуру, с другой – жанровые особенности рассказа и фельетона.

«Портретная формула» произведений цикла «Двенадцать портретов (*в формате “Будуар”*)» не сводима к какому-либо одному типу портрета. Портретные признаки разных сфер взаимодополняются и включаются друг в друга. Исключительной особенностью живописного портрета является возможность создания парного портрета. В цикле «Двенадцать портретов (*в формате “Будуар”*)» данную особенность реализуют произведения «Мартов и Абрамович» и «Балтийский матрос». В первом изображаются два эмигрантских социалистических деятеля – Мартов и Абрамович, издающие газету «Социалистический вестник». Во вто-

ром – вымышленные собирательные образы двух матросов в лице Никиты Шкляренко и Егора Бондаря. «Портретирование» вымышленных собирательных лиц встречается также в «Советском учителе» и «Артистке образца 1922 года». Изображение характерных черт эпохи и среды через собирательных персонажей тяготеет к портрету-детали. В рамках цикла «Двенадцать портретов (в формате “Будуар”))» портрет-деталь вырастает до портрета-жанра. Произведения «Мадам Ленина», «Мадам Троцкая», «Феликс Дзержинский», «Петерс», «Максим Горький», «Федор Шалапин», «Мартов и Абрамович», «Керенский» (все три портрета) посвящены изображению исторически значимых лиц периода становления Советской власти. Данные портреты претендуют на жанр документальной прозы. Таким образом, в цикле «Двенадцать портретов (в формате “Будуар”))» мы выделяем следующие типы портрета: парный портрет, портрет-деталь (как особый жанр), документальный портрет.

Подзаголовок «(в формате “Будуар”))» отсылает к такой жанровой разновидности живописного портрета, как интимный портрет. Тем самым задается авторская установка на изображение героев без блеска, в их истинном неприукрашенном виде. Отличительной особенностью произведений-компонентов цикла «Двенадцать портретов (в формате “Будуар”))» является вынесение в заглавие имени центрального героя. Данная уникальная черта свойственна жанру портрета.

Вместе с тем, «портретная» жанровая структура произведений цикла «Двенадцать портретов (в формате “Будуар”))» оказывается вписанной в рамки «рассказовой» и «фельетонной» жанровых структур, которые реализуются в виде встречных, перемежающихся тенденций жанрообразования. Каждое произведение-компонент цикла снабжено эпиграфом, который играет своеобразную роль второго заглавия. Эпиграф здесь уподобляется фельетонному заголовку: он берет на себя функцию «рекламности», «растворяется» в тексте каждого произведения-компонента и является смысловым кодом к его пониманию. Например, эпиграф к портрету «Мадам Ленина» – «*Лошадь в сенате*» – называет героиню и дает ей качественную характеристику; эпиграф к портрету «Максим Горький» – «*Хлеб в выгребной яме*» – авторская оценка действий центрального персонажа; эпиграф к портрету «Балтийский матрос» – «*Жизнь и смерть Шкляренки и Бондаря*» – определяет героев и то, что о них будет рассказано.

Произведения цикла «Двенадцать портретов (в формате “Будуар”))» характеризуются малым текстовым объемом, сконцентрированы на изображении одного героя и раскрывают какую-либо одну его доминантную черту; таким образом, они имеют признаки жанра рассказа. Одновремен-

но они обладают высокой дробностью (внутри произведений присутствуют микрочасти, отделенные друг от друга отбивкой), только два из тринадцати характеризуются монолитностью: «Мадам Троцкая» и «Максим Горький». При этом единство авторской мысли сохраняется, а дробность позволяет выстроить текст по принципу: тезис – аргумент.

Зачин некоторых произведений-компонентов цикла отсылает к сказовой манере повествования, что активизирует значение рассказчика (актуально для жанра рассказа). Например: «Был в Риме такой человек по имени император Калигула, а по характеру большой чудак...» («Мадам Ленина»). Или: «Существуют на свете два молодых человека – прекрасных, как майское утро, и обаятельных, как принцы из волшебной сказки...» («Мартов и Абрамович»). В большинстве произведений-компонентов цикла встречаются ссылки на газетные источники, послужившие поводом для их написания, что свойственно фельетону. Например: «Газеты эпически сообщают, что сделала эта активная “лошадь, допущенная в Сенат”» («Мадам Ленина»). «Знаменитый Советский чекист и палач Феликс Дзержинский, по словам газет, очень любит детей» («Феликс Дзержинский»). «Именно, по сообщениям газет, когда к нему... явились представители ростовских-на-Дону трудящихся и заявили, что рабочие голодают, Петерс сказал: – Это вы называете голодом?! Разве это голод, когда ваши ростовские помойные ямы битком набиты разными отбросами и остатками?!» («Петерс»). «Одесские газеты сообщали: “Во время исполнения в Мариинском театре оперы ‘Евгений Онегин’ Ф. Шаляпин, певший Гремина, сорвал с себя офицерские погоны и бросил их в оркестр – в знак протеста против наступления белогвардейцев на Петербург”» («Федор Шаляпин»). «Это – Мартов и Абрамович... Они издают газету “Социалистический вестник”... Однажды я прочел в этой газете энергичный и трогательный протест против расстрелов, практикующихся Советской властью» («Мартов и Абрамович»).

Добавим, что в «Мадам Троцкой», «Керенском (*Третьем портрете*)», «Артистке образца 1922 года» присутствует персонаж-слушатель, с помощью восприятия которого вскрывается негативная сущность главного героя. Наличие персонажа-слушателя характерно для жанра рассказа.

Таким образом, в произведениях цикла «Двенадцать портретов (*в формате “Будуар”*)» мы наблюдаем синтетические процессы, связанные с органичным соединением рассказовых, фельетонных и портретных жанровых структур, в результате чего жанровый и концептуальный потенциал текстов существенно расширяется и выводит их за границы новеллистического мирообраза.

Жанр автобиографии в уральской литературе 1930-х годов*

Процесс обретения голоса пролетариатом и создание автобиографических текстов в 1930-е годы не были прерогативой исключительно уральской литературы. «Автобиографический роман являлся эмбриональной формой пролетарской прозы. Через нее неизбежно проходит рабочий писатель в начале своего творческого развития...» [1], – отмечали И. Анисимов и С. Динамов, анализируя автобиографии рабочих, представленные в западной литературе 1920-х годов. В русской литературе автобиографии рабочих стали появляться тогда же, хотя ни одно из подобных произведений не получило общесоюзной известности. В советской литературе 1930-х годов произведения автобиографических жанров были достаточно весомы (вспомним, к примеру, «Как закалялась сталь» Н. Островского, «Педагогическую поэму» А. Макаренко). К 1930-м годам процесс создания автобиографии пролетариатом, совпав с рапповской мобилизацией ударников в литературу, приобрел массовый характер.

Автобиографические тексты сделали всесоюзно известными таких уральцев, как А. Кореванова («Моя жизнь»), А. Авдеенко («Я люблю»), Б. Горбатов («Мое поколение»), а также упрочили литературную славу А. Бондина («Моя школа»). Еще один уральский автобиографический роман этого времени «Так начиналась жизнь» А. Савчука хотя и не получил большой известности в рамках Союза, но вошел в золотой фонд советской литературы Урала, о чем свидетельствуют его переиздания в регионе в советское время массовыми тиражами.

Автобиографии уральцев внешне зримо отличались. Так, например, герои произведений могли быть и были совершенно разными: крестьянка (Кореванова), потомственный рабочий (Бондин), беспризорник (Авдеенко), «дети революции» (Горбатов). Разным оказывалось и отношение писателей к Уралу. Например, Кореванова и Бондин родились на Урале (в Ревде и Нижнем Тагиле) и воспринимали этот край как родину, Авде-

* Статья подготовлена в рамках программы фундаментальных исследований Президиума РАН «Адаптация народов и культур к изменениям природной среды, социальным и техногенным трансформациям».

© Подлубнова Ю. С., 2009

енко был склонен считать Урал своей второй родиной – после Украины, а у Савчука в романе Урала нет вообще.

Но многое и объединяло автобиографии уральцев. В первую очередь, названия произведений. Все они связаны с понятиями жизни и судьбы человека и в то же время особо подчеркивают авторскую индивидуальность: «Моя жизнь», «Моя школа», «Мое поколение», «Я люблю». Несмотря на номинативные отголоски «Моих университетов» Горького (Кореванова и Бондин открыто называли его своим учителем), названия книг уральских авторов указывали на индивидуальность представляемого биографического материала, опору на личный опыт.

Объединяющий характер в автобиографиях уральцев имела также установка на некую «правду жизни». Лишь Бондин был профессиональным писателем и понимал роль вымысла в моделировании художественной действительности, успех остальных авторов был достаточно случайным, во многом объясняемым запросами эпохи, динамизмом самих биографий и природными способностями авторов, сумевших воплотить богатый жизненный материал в слово.

Общим в пролетарских автобиографиях оказывался и путь героя: от темного прошлого – к светлому будущему. «Школа жизни» героев начиналась с сиротства, нищеты, тяжелого труда при царском режиме и завершалась перерождением человека после революции, вхождением его в ряды ударников.

Наконец, последнее, что объединяло пролетарские автобиографии, – уверенность авторов в поучительности своего жизненного опыта. О необходимости донести свой опыт до молодежи открыто говорила Кореванова в финале своего романа, «пионерам – верной смене комсомола» [2, с. 265] посвятил «Мою школу» Бондин. Вера в поучительность своего жизненного опыта оказалась достаточно продуктивна и в конечном итоге принесла уральским писателям славу: Бондин, Авдеенко, Кореванова стали упоминаться в главных литературных изданиях страны и в 1934 году были делегированы уральским отделением ССП на I Всесоюзный съезд советских писателей.

1. Анисимов И., Динамов С. Проблемы пролетарской литературы на Западе: (Проблемы автобиографического романа) // Опыт неосознанного поражения: Модели революционной культуры 1920-х годов. М., 2001.

2. Бондин А. П. Моя школа // Бондин А. П. Собр. соч.: В 3 т. Свердловск, 1948. Т. 3.

Подзаголовок как фактор интерпретации малой прозы 1920-х годов (к проблеме художественного синтеза)

Согласно традиции, элементы «рамочного комплекса» способствуют прогнозированию, предположительному реконструированию ожидаемого текста. Коэффициент соответствия – непосредственной смысловой соотнесенности заглавия и содержания – может варьироваться, однако в подавляющем большинстве случаев в малой прозе именно подзаголовок выполняет функцию «камертона аранжировки», вектора интерпретации произведения, даже в тех случаях, когда, как это бывает в модернистской или гротескной прозе, заголовочно-финальный комплекс (ЗФК) за счет ассоциативной разветвленности, необходимости одновременного учета нескольких составляющих лишь *постепенно* подводит читателя к смысловому ядру произведения, заставляя то приближаться к смыслу, то удаляться от него.

Как правило, подзаголовок имеет достаточно тесную связь с заглавием. Этот важнейший элемент ЗФК традиционно обозначает жанровую принадлежность произведения. Однако распад жанрового канона, свойственного классическому типу культуры, привел к существенным трансформациям и в поведении данного сегмента ЗФК. Размышляя о соотношении внутри компонентов ЗФК «заглавие» – «подзаголовок» в новеллистике 1920-х годов, нельзя не заметить, что наряду с функцией конкретизации, дополнения, подзаголовки могут вступать в оппозиционные отношения с заглавием – это сигнал к восприятию экспериментального текста, построенного на сочетании оксюморонных характеристик (См., например: Бломквист. «Сифилитики. (*Идиллия*)»).

Нельзя не отметить и смену иерархии внутри первых уровней ЗФК: заглавие часто выполняет функцию лишь внешнего маркера – первой ступени, за которой открывается семантически более существенная и содержательно значимая – подзаголовок. Логика авторского замысла может вносить корректировку в субординацию устоявшегося альянса: заглавие и подзаголовок меняются местами либо подзаголовок вовсе «вытесняет»,

затмевает заглавие, так как в нем сфокусированы и жанровая, и пафосная, и концептуальная составляющие произведения. В 1927 году в Ленинграде в Госиздате вышел сборник М. Зощенко «О чем пел соловей» с подзаголовком «Сентиментальные повести», позже, в 1920 году автор включает произведения сборника в четырехтомное собрание сочинений под общим заглавием «Сентиментальные повести», не снабжая цикл подзаголовком [1].

Заглавие может выступать в качестве «псевдокода» – дискурсивное пространство рассказа может абсолютно не соответствовать вектору восприятия, подсказанному заглавием. Так, например, пространство рассказа М. Булгакова «Мертвые ходят» перенасыщено пугающими гротескными и в то же время нарочито *будничными* событиями, отталкивающими своей нелепой рутинной. В то же время между текстом и *подзаголовком*, как правило, существует непосредственная, более точная связь. Подзаголовки, являясь по своей природе уточняющим, конкретизирующим элементом ЗФК, как и заглавия отдельных разделов текста, точнее маркируют варианты и характер новаций, основанных на синтезе межродовых, межвидовых и других начал. В своих работах мы отмечали, что в таких случаях происходит некая смена «субординации» – концепто- и формообразующим является подзаголовок, а заглавие лишь маркирует центральный образ произведения. Подзаголовком может прогнозироваться характер субъектной организации, хронотопа, ассоциативного фона, интонационно-мелодической организации текста – жанровых носителей. Произведению сообщается дополнительная семантика оценочности, что оказывается очень актуальным для эпохи социальных и исторических потрясений, оцениваемой в гуманистических координатах как безумной, античеловечной, алогичной. И установка на алогичность сообщается в произведениях с такой моделью открыто, непосредственно при помощи подзаголовка (См.: М. Булгаков «Красная корона *“historia morbi”*»).

Однако в рамках игровой концепции 1920-х возможно построение и другой, завуалированной хаотологической модели, концепция алогизма и абсурда в которой задается формальным, рождающимся при беглом, поверхностном обращении столкновением информации, зафиксированной в заглавии, и оппозиционным характером самого текста, смысл и специфика которых парадоксально соединяются опять же в подзаголовке. По такому принципу выстраивается образ мира в значительной части произведений. В качестве иллюстрации можно привести один из вариантов – рассказ И. Шмелева «Это было...», созданный в 1919 году и опубликованный в Берлине в 1923 году. Рассказ имеет подзаголовок

«Рассказ странного человека», которым, в отличие от заглавия, маркирующего семантику достоверности, одновременно задается определенный тип субъектной и интонационно-речевой организации, установка на субъективность и необычный, «смещенный» характер воспринимающего сознания. Визуальное оформление текста первой страницы рождает специфические смысловые перекрестные рифмы (*абаб*), определяющие балансировку (и это подтверждается в ходе последующего знакомства с произведением) между «безумием» и «смыслом» – основными, лейтмотивными составляющими концептосферы рассказа. Попробуем представить единомоментное воздействие этих «ударных» единиц текста, находящихся в сильной позиции:

И. Шмелев. Это было (а)

Рассказ странного человека (б)

Я прекрасно знаю, что *это было (а)*

Меня захватывало блаженством ужаса, крутил вихрь на грани безумия и смысла... (б) [2, с. 5]

Рассказ И. Шмелева действительно представляет собой один из оригинальнейших вариантов соединения принципов классической и сюрреалистической поэтики, и лишь несведущему это может показаться оксюморонно-необусловленным. Модус восприятия рассказа «*Это было...*» действительно заложен уже в самом заглавии («*Это было (рассказ странного человека)*») [2, с. 5], оксюморонно сочетающем две составляющие, отражающие дальнейшее сюжетное наложение двух реальностей: реальных обстоятельств войны и воображаемой сюрреальности, «игры в жизнь», рождающейся в качестве реакции на эти события. Создавая хаотологическую модель мира, выстраивая ее в соответствии с формальными принципами модернистского дискурса, И. Шмелев добивается очень яркого эффекта. Произведение насыщено глубочайшим философским подтекстом, в нем проработаны мельчайшие нюансы подсознания героя, тонко и вместе с тем фактурно, оригинально изображены характеры. Однако целый ряд факторов позволяет говорить о том, что перед нами все же не рафинированный модернистский образец, а синтетический образ мира, опирающийся на реалистическую методологическую базу. Отличия, прежде всего, лежат в концептосфере рассказа: автор не пытается «увести» героя из-под власти обстоятельств, напротив, как и М. Булгаков в своих ранних «военных» рассказах, И. Шмелев пытается постичь механизмы взаимоотношений человека и мира и найти точки опоры, позволяющие человеку не «расчеловечиться», не уподобиться зверю даже в условиях кромешного хаоса. Механизмом, удерживающим героя в жиз-

ни, является априорная любовь к человеку (что полностью отрицается сюрреалистическим скепсисом), осознание неестественного хода жизни и желание исправить это, чтобы вернуть человеку роль, отведенную ему Богом (не случайно лейтмотивным образом становится образ поруганного, разрушающегося распятия, вызывающего мучительные переживания героя), а самое главное – вернуть ему, казалось бы, безвозвратно утраченную веру в себя и себе подобных: «Почему же не быть другим?! Силам, которые заряжают души небесным светом! Только это может перевернуть “естественный” ход вещей. Я верю. Иначе – не стоит жить» [2, с. 111].

Установка на алогизм, возведенный в статус нормы, по которой живет историческое время, привела к созданию многочисленных вариантов гротескного повествования, возникающего в рамках игровой концепции действительности. С этой целью были задействованы самые разные механизмы: подзаголовок мог определять степень соответствия норме того, что происходило, и таким образом маркировать отсутствие логики (М. Булгаков «Налет (*В волшебном фонаре*)»); скрытая авторская оценка проявлялась и в диссонирующем несоответствии компонентов текста: заглавия и подзаголовка, подзаголовка и содержания (Бломквист «Сифилитики. *Идиллия*»). Попадая в единое поле зрения, разноуровневые составляющие единого информативного пространства способны кричаще диссонировать, сообщая модели мира дополнительную экспрессию.

Эксперименты приводят к созданию окказиональных – разовых, употребляемых в контексте единичных образцов новеллистики (часто предполагающих приставку квази-) – жанровых обозначений (группа «Б»). Допуская любые модификации, новеллисты 1920-х свободно смешивали, фиксируя как в заглавии, так и в подзаголовке различные оксюморонные, с точки зрения классической традиции, жанровые начала, активно прибегали к межвидовой (М. Булгаков «Залог любви. (*Роман*)», «Тайна несгораемого шкафа. (*Маленький уголовный роман*)»), междо родовой (М. Вольпин «Бой. (*Рассказ в стихах*)»), междискурсивной (М. Булгаков «Развратник. (*Разговорчик*)»); В. Ветров «Лихоманка. (*По-вашему – новелла, по-нашему – рассказка*)»), межстилевой (А. Аверченко «Опровержение приключений барона Мюнхгаузена. (*Научная статья*)») практике, синтезировали различные виды искусств (А. Аверченко «Бочка красного вина. (*Мозаика*)»), различные национальные традиции (А. Костерин «Асир-абрек. (*Чеченская песня*)») и т. д. Авторский произвол в обозначении жанровых дефиниций привел к активному процессу «ожан- ривания» – наделения жанровыми полномочиями названий, по своей исконной, изначальной природе литературными жанрами не являющихся:

«мозаика», «вещи», «крики», «диалог», «идеи», «крыло», «крылышко», «вариация», «кадры», «путь фильма», «кусочек материала», «опросный лист», «проекты» и др.

Свободное поведение жанра, его открытый характер повлекли за собой процесс «ожанривания» не только заглавий и подзаголовков, но и разделов, на которые членится рассказ. Произведения либо «подражают» романной структуре (рассказ делится на «главы», «части», «эпизоды»), либо, как и подзаголовки, получают окказиональные номинативные характеристики: «письмо», «листок», «тетрадь», «отрывок», «рукопись», «документ», «день», «картинка». Фактически в каждом из необычных экспериментальных образцов новеллистики 1920-х писатель прибегает к использованию специфических внутренних окказиональных жанровых парадигм, действующих одновременно несколько структурных уровней ЗФК.

Характеризуя стратегии художественного синтеза, отметим в целом, что контакт текстов разной природы позволил создать уникальные, оригинальные образцы прозы, основанной на *синтезе* феноменов самого разного порядка. И всевозможные модификации ЗФК стали естественным отражением этого процесса.

-
1. Зоценко М. Сентиментальные повести // М. Зоценко. Собр. соч.: В 4 т. Л., 1930. Т. 4.
 2. Шмелев И. С. Это было (рассказ странного человека). Берлин, 1923.

А. В. Попова
г. Волгоград

Модификация романной формы в прозе А. Кима (на материале романов «Белка», «Отец-Лес», «Поселок кентавров»)

Двадцатое столетие отмечено особым вниманием к форме произведения; наиболее ярко формотворчество проявляется в жанре романа. Симптоматично в современной литературе обращение к изначальным художественным формам – мифу, притче, метафоре. Использование их в качестве структурообразующих создает новые жанровые разновидности

ти романа, такие как роман-миф, роман-притча, роман-метафора. Синтезирующая способность исследуемого жанра явлена в использовании открытий разных искусств – музыки, живописи, кино (приемы монтажа, контрапункта). Романная поэтика осваивает и внелитературные формы (научный комментарий, эссе). Глубина и всеохватность модификации романной формы позволяет сделать вывод, что «в романе наших дней осуществляется поворот, который затронет и существо романа, и существо повествования, и существо слова» [1].

Художественные искания и эксперименты в области романной формы – отличительная особенность поэтики А. Кима.

Первый роман писателя «Белка» (1984) носит жанровый подзаголовок «роман-сказка». Поэтика сказки реализуется в произведении на уровне системы персонажей. «Дихотомия и параллелизм добрых и злых волшебных начал» [2, с. 137] воплощаются в разделении всех действующих лиц на истинных людей и оборотней. Оборотни, традиционно отрицательные фольклорные персонажи, населяют в романе А. Кима не обычный для русских сказок топоним, русский лес или деревню, а современную Москву. Классическую для сказки о животных аллгорию – «прием проекции людских отношений на мир зверей и птиц» [3, с. 74] – А. Ким использует как бы наоборот: в его романе не звери наделяются человеческими качествами, но люди уподобляются животным. Мотив оборотничества наполняется новым по сравнению с фольклорной традицией содержанием. Оборотни олицетворяют не абстрактные злые силы, чуждые герою и из враждебного мира противостоящие ему, но такие пагубные свойства человеческой природы, как «беспощадный эгоизм, филистерское отношение к жизни, жестокость» [4]. Так через переосмысленный фольклорный образ писатель воплощает в своем произведении мысль о том, что в самой природе человека есть начала, способные привести к уничтожению всего духовного, прекрасного и совершенного на земле.

Добрые силы в произведении олицетворяют истинные люди, а именно художники, которые отчаянно борются с «заговором зверей». Интересен и необычен для сказки такой тип положительного героя. Тонкость душевной организации, склонность к рефлексии, повышенная чувствительность и восприимчивость, романтизм, свойственные людям искусства, обуславливают особенное мировидение, выраженное в произведении. Фигура художника предопределяет ряд проблем, обсуждение и решение которых в романе будет являться жизненно важным, таких как вопрос о предназначении человека и смысле творчества, о соотношении индиви-

дуального бытия и бытия всеобщего, о месте и роли в этом соотношении величайших шедевров искусства.

Образ главного героя, наделенного волшебной силой, также соотносит роман со сказкой. Мотивы превращения и перевоплощения, имеющие глубоко мифологическую природу, выступают в романе в качестве структурообразующих, определяя особенности сюжетосложения. Черета превращений и перевоплощений Белки значительно усложняет хронотоп произведения. Пространственно-временная структура романа представляет собой цепь, объединенную движением мысли героя, последовательностью его перевоплощений. Свободные перемещения во времени и пространстве, совмещение различных временных рядов, инверсия времени выражает представление о его иллюзорности, о равноценности прошлого и настоящего перед лицом вечного, вневременного начала, некоего духовного единства, олицетворяемого в романе образом «МЫ».

Проходящее лейтмотивом через все произведение обращение героя к своей возлюбленной, которой он посвящает повествование, напоминает сказочное обращение к слушателю или читателю. А. Ким свободно вплетает в ткань романа сказочные образы и мотивы (персонифицированный образ смерти, мотив полета). Автор использует также вставные новеллы, открыто воспроизводящие сказочную ситуацию. В истории о художнике Шуране и его чудесной жене можно выделить мотив нахождения необыкновенной невесты, парную функцию запрета и его нарушения, мотив похищения.

Нравоучительное начало, свойственное сказке, связано с поиском Белкой того пути, каким человек может измениться, с мотивом Преображения (которое возможно через страдание, любовь и творчество).

Использование автором отдельных элементов поэтики сказки в романе «Белка» позволяет представить сложные философские проблемы современности в конкретном и зримом художественном облике.

Синкретичность формы, переплетение жанровых черт свойственны роману-притче «Отец-Лес» (1989). Притчевое начало пронизывает смысловой, сюжетный, образный уровни романа. Обязательность этической оппозиции, свойственная жанру притчи, выражена в параллелях, проводимых автором между «Лесом Зеленым» и «Лесом Человеческим» и, соответственно, между «путем деревьев» (призывающим к щедрости, бескорыстию и соответствию) и «путем зверей» (который неизбежно ведет к самоуничтожению).

Притчевый элемент ошутим в характере главных героев, в используемых автором формах построения их образов. Отец, сын и внук Тураевы

предстают не столько как «объекты художественного наблюдения, но как субъекты этического выбора и действия» [5, с. 90]. Отсутствие в произведении описаний природы также объясняется жанровым канонам притчи, поэтика которой исключает описательность. Притчевость проявляется и в назидании, которое содержит финал романа.

Наряду с использованием элементов поэтики притчи в романе «Отец-Лес» явно выражена ориентация на миф. Обращение к мифу, обладающему «гармонизирующей и упорядоченной направленностью» [6, с. 42], являющему собой «творческое начало эктропической направленности, как противовес угрозе энтропического погружения в бессловесность, немоту, хаос» [7, с. 5], вполне закономерно для писателя, которому свойственны космизм, планетарность мышления. Органична природе художественного творчества А. Кима и изначальная направленность мифа на решение таких общих метафизических проблем, как «смысл жизни, цель истории, тайна смерти и т. п.» [6, с. 419].

Мифологическое являет себя в романе «Отец-Лес» многообразно, проявляется в «воссоздании глубинных мифо-синкретических структур мышления» [8] (в частности, в совмещении разных времен и пространств), в мифопоэтической вневременности и цикличности, во введении в структуру повествования мифологических персонажей и отдельных мифологем. Наконец, в самой авторской установке на «мыслеобраз», наглядно проявляющейся в глубоко символических мифопоэтических образах Отца-Леса, Деметры, лирообразной сосны.

Соединение реалистического и мифологического планов повествования – важнейшая особенность поэтики романа. Вызывает интерес замечание одного из зарубежных исследователей о том, что переплетение мифа и реальности является очевидным уже из названия и подзаголовка произведения. Два кратких, написанных через дефис слова как бы предупреждают читателя о сознательном смешении автором двух жанров (романа и притчи) и двух объективных категорий (отца и леса). Причем категория «отец» вызывает ассоциативный ряд, включающий в себя такие понятия, как «человечество», «поколение», «семья», «род», а категория «лес» – «растительный мир», «вневременность», «бесконечность», «коллективное» [9].

Соотношение жизненно-исторического и мифологического контекстов можно выявить на примере первого абзаца, открывающего роман. Наряду с фактографической информацией о происхождении полудворянского-полукрестьянского рода Тураевых, о профессии Николая Николаевича, с точным обозначением начала линейного исторического времени

(1889 год), здесь присутствуют аллюзии на изначальные образы смерти и возрождения (физическая поза Степана – «согнувшись в три погибели» – ассоциируется как с положением эмбриона во чреве матери, так и со смертью), мотив возвращения в лес связан как с библейским мифом о блудном сыне, так и с отшельничеством, свойственным всем религиям. Образ раздвоенной сосны, наделенной в контексте романа чертами мифообраза мирового и генеалогического древа, четырежды упоминается в рассматриваемом отрывке текста. Такое начало создает определенную читательскую установку на то, что все происходящее в романе рассматривается одновременно в двух планах: с позиций линейного, исторического времени и во вневременных, циклических координатах мифа, что позволяет подчеркнуть *универсальный, вечный* характер поставленных вопросов.

Сюжетный стержень романа составляет история старинного русского рода Тураевых. Несмотря на существенные различия исторических обстоятельств, под воздействием которых формировался характер каждого из представителей рода Тураевых, все они обладают такими общими чертами, как самоуглубленность, склонность к рефлексии, неудовлетворенность системой ценностей, укладывающейся в рамках обывательского сознания, стремление понять истинный смысл человеческого пребывания на земле и желание обрести свободу. Важнейшим свойством, содержащимся в «родовых атомах тураевской породы» и во многом определяющим участь главных героев, автор считает «способность к внезапной катастрофе всего жизненного их существа из-за такой нематериальной и случайной вещи, как возникшая в голове мысль» [10, с. 138]. Предопределенность судьбы представителей трех поколений старинного рода «фамильным, роковым качеством самосознания», передающимся по генетическому коду, также мифологична.

Страдание и одиночество – два основных лейтмотива в романе, они не только раскрывают внутреннее состояние героев, но и приобретают в произведении черты универсальных характеристик человеческого бытия. То, что Николай Тураев определяет как «всеобъемлющую муку материи, в человеческом варианте выраженную неподвижной душевной тоской» (С. 30), Степан чувствует как «непроходящую боль», Глеб называет «незаживающим ожогом сердца» [Там же]. Ощущение «вселенского одиночества», не покидающее Тураевых, буквально материализуется на страницах романа в выделенной автором графически фразе «Я ОДИНОЧЕСТВО», подчеркивающей крайнюю степень отчуждения людей, их трагическую разьединенность.

Все Тураевы возвращаются в лес, чтобы найти силы для дальнейшей жизни, и лес помогает им обрести себя – эта повторяющаяся сюжетная линия также свидетельствует о близости романа мифопоэтическим текстам, в которых с «пространственными передвижениями обычно сопоставляются перемены в нравственном состоянии героев» [7, с. 202].

С пространством глухого мещерского леса, вокруг которого в повествовании совершаются «концентрические круги», связаны важнейшие мифопоэтические образы-символы: Отца-Леса и Лирообразной сосны. *Образ Отца-Леса* – один из центральных в романе, в нем наиболее ярко проявляется такая особенность поэтики мифологизма А. Кима, как ориентация на образ-понятие, «визионерство смысла» [11]. В этом плане автор романа-притчи опирается на опыт А. Платонова, М. Пришвина: «Я пытался найти форму, в которой идея смогла как бы сама себя высказать. Это значило отойти от риторики, от проповеди, от каких-то еще лежащих на поверхности вещей. Постепенно выкристаллизовался мифический образ Отца-Леса, некий демиург-рассказчик, не принадлежащий никакому человеческому сообществу, но по протяженности своего духовного бытия намного превосходящий любое человеческое существование, неотъемлемое от определенного времени и социума» [12]. В образе демиурга-рассказчика, олицетворяющем в романе некую духовную сущность, наделенную, однако, такими человеческими качествами, как способность переживать, любить и ненавидеть, проявляется свойственное мифу отражение «действительности в виде чувственно-конкретных персонификаций и одушевленных существ, которые мыслятся первобытным сознанием вполне реальными» [8], и свойственная архаическому мышлению «невыведенность человека из природы».

Тесно связанный с этим образом *мотив перевоплощения*, также имеющий глубоко мифологические корни, в контексте романа раскрывает единое родовое начало в природе: человек, умирая, становится деревом, дерево – человеком. Мифопоэтический образ Отца-Леса выражает глубинное родство человека с природой и воплощает концепцию всеединства.

Другой, не менее важный мифологический образ исследуемого произведения, – образ Деметры, богини плодородия и земледелия, олицетворяющей в романе женское «животворящее природное начало», «Мать сырую землю». Однако во власти всеобщего самоуничтожения охваченной этой страстью оказывается и Деметра, она не желает жить в мире, где нет любви, а ненависть и жестокость становятся привычным явлением. Сюжетно этот мотив воплощается в повторяющихся сценах самоубийств

женщин. Нежелание Деметры жить в контексте романа приобретает эсхатологический оттенок, так как только она, согласно авторской логике, способна противостоять вселенской энтропии: «Все эти тела и системы, едва родившись, развиваются и движутся только в одну сторону – к распадению, энтропии, к полной аннигиляции. И только Деметра,... вопреки пессимизму Вселенной, утверждает оптимизм безудержного плодородия» (С. 184).

Своеобразным антиподом обособленности, отчуждения, склонности к саморазрушению в художественном мире романа предстает образ гигантской *раздвоенной сосны*, ассоциирующейся с мифообразом *мирового древа* жизни, отражающим «осознание мира как конкретного целого путем отождествления микрокосма с макрокосмом» [13, с. 42]. Традиционный символ бессмертия или долголетия, сосна является одновременно и родовым древом Тураевых. Она символизирует связь каждого из Тураевых с Отцом-Лесом и друг с другом, реализуя идею преемственности поколений.

Финал романа амбивалентен. С одной стороны, он полон апокалиптических предзнаменований. Это перекличка умерших людей на кладбище, образ последнего Лесоповала, при описании которого автор с помощью языковых средств стирает грань между растительным и человеческим мирами: «обезглавленные», «мертвые деревья», покачивающиеся на воде, «словно призраки» (С. 375), сравниваются с утопленниками, которых «скопилась неисчислимая толпа» (С. 376). Учащаются к концу произведения сцены появления парящего в небе стального дракона, Змея Горыныча, символизирующего в романе вездесущность зла и близость конца света.

Однако окончание произведения может интерпретироваться и в связи с авторской верой в возможность Преображения человека, сюжетно эта идея воплощена в истории судьбы Глеба Тураева. Глубокие духовные перемены вызывает в нем чтение Евангелия от Луки, в особенности истории появления воскресшего Христа в Эммаусе и преломления хлеба. Последние страницы романа посвящены описанию явления воскресшего Христа апостолам и ученикам, автор приводит при этом дословные цитаты из Библии, выделяя их курсивом. Завершая произведение библейским сюжетом, А. Ким недвусмысленно обозначает свои нравственные ориентиры. Подобно тому, как в христианском мироощущении любовь является высшей ценностью, так и в художественном мире романа любовь – преобразующая и одухотворяющая сила, источник спасения, что характерно в целом для мироощущения писателя и воплощается во многих его произведениях.

Роман-гротеск «Поселок кентавров» (1992) занимает особое место в творчестве писателя. Читателю, которому близка, по выражению А. Проханова, «мучительно утонченная эстетика» А. Кима, «Поселок кентавров», где господство и всевластие инстинктов являются основным предметом изображения, а предельный натурализм описаний – принципом изображения, может показаться неожиданным и даже шокирующим. Встает вопрос о смысле обращения художника к форме «эротико-философского гротеска». На наш взгляд, существеннейшим моментом в понимании данного произведения является то, что «Поселок кентавров» представляет собой опыт «художественного постижения существования человека за пределами нравственности» [14].

Действие произведения переносит читателя в античный мир, воссоздавая который, А. Ким искусно переплетает миф и художественный вымысел. Фабулу романа составляет история племени кентавров, показанная с момента начала его стремительного движения к вымиранию. Как и в античных мифах, полулюди-полукони в «Поселке кентавров», отличающиеся буйным нравом и невосдержанностью, являются олицетворением грубой природной силы и господства инстинктов.

«Могучий поток телесной стихии», проходящий через все произведение, позволяет проводить параллели с традициями народно-смеховой культуры. О связи с карнавальным гротеском говорит и выдвигание на первый план образа народного бытия, представленного в романе стихийной жизнью племени кентавров, и обращение к «поэтике телесного низа», и гротескные образы тела, самую существенную роль в котором «играют те его части, те места, где оно перерастает себя, выходит за собственные пределы, зачинает новое (второе) тело: чрево и фалл» [15, с. 351]. В соответствии с этим автор отбирает в качестве материала изображения и основные события в жизни гротескного тела – «акты телесной драмы – еда, питье, испражнения (и другие выделения: потения, сморкание, чихание), сокоупления..., смерть, растерзание, разятие на части» [18, с. 352]. «Поселок кентавров» изобилует описаниями подобного рода физиологических подробностей. Гротескные образы жизни тела – «тела совокупающегося, испражняющегося, обжиряющегося», переполняют все произведение.

Однако, несмотря на очевидное сходство между карнавальным гротеском и гротеском А. Кима, есть нечто в концепции тела, радикальным образом отличающее произведение современного художника от традиций народно-смеховой культуры. Так, в карнавализованной литературе постоянно подчеркивается родовой и космический момент тела, что

обуславливает и принципиально иное отношение к смерти: «...в гротескном теле смерть ничего существенного не кончает, ибо смерть не касается родового тела, его она, напротив, обновляет в новых формах» [Там же, с. 357]. Тема родового тела, таким образом, связана с живым ощущением народом своего коллективного исторического бессмертия. В романе А. Кима ситуация в корне меняется. Мотив смерти не связан с мотивом обновления. История племени конелюдей, показанная в «Поселке кентавров», представляет собой фактографическое описание их вымирания. Для сюжетного плана характерно гротескное нагнетение бедствий, выпадающих на долю кентавров.

Таким образом, важнейший мотив смерти – обновления – плодородия, характерный для народно-смеховой культуры, в исследуемом произведении отсутствует. Как видим, гротеск А. Кима лишен такой существенной черты, как амбивалентность, в образах не происходит сочетание положительного и отрицательного полюсов. А обращение к «поэтике телесного низа», к гротескным образам тела, что, согласно традициям карнавальная эстетика, утверждает силу и жизнестойкость простых, естественных потребностей, на которых основано народное бытие вне зависимости от господствующих в обществе религиозных или социальных догматов, в романе-гротеске, скорее, предупреждает об окончательной деградации человечества. В целом в романе сильно ощущим притчевый элемент.

Следует отметить единство смыслового наполнения романа и его структурной организации. Желая более выпукло и зримо изобразить жизнь существ с предельно примитивной внутренней организацией, Анатолий Ким выбирает и соответствующую содержанию форму. Для «Поселка кентавров» характерны выдержанность повествовательной ситуации, четко очерченное замкнутое художественное пространство, концепция линейного времени. Все ретроспекции в произведении даются в виде отступлений, гротескных по своей форме (каждое отступление не только выделено композиционно, но и пронумеровано автором). Все это существенным образом отличает исследуемый роман от предыдущих произведений А. Кима, поэтике которых присущи такие черты, как полифонизм повествования и связанный с ним углубленный психологизм, размыкание пространственно-временных границ, позволяющее говорить о космизме мышления художника, чувстве всеединства, растворенного в его творениях. Напротив, структуру «Поселка кентавров» писатель преднамеренно делает максимально упрощенной, под стать внутреннему миру его персонажей.

Расширение масштабности гротеска в романе до всецелого охвата определяет жанровое своеобразие произведения. Гротескная поэтика, пронизывающая все уровни романа (смысловой, образный, сюжетный, языковой), оказывается наиболее адекватной формой для воплощения авторского замысла. Своим произведением А. Ким предупреждает о возможности окончательной деградции человечества, так как окружающая жизнь, в некотором смысле, начинает напоминать жизнь обитателей «Поселка кентавров». Звучание кимовского романа-гротеска на фоне тотального гедонизма современной цивилизации становится все более и более актуальным.

Модификация романной формы – константа в творчестве А. Кима. Писатель свободно обращается к художественному потенциалу сказки, мифа, притчи, что определяет жанровое своеобразие его произведений. Доминирующим свойством поэтики исследуемого автора является ориентация на миф, проявляющаяся как в явном использовании определенных мифов («Поселок кентавров»), так и в органичном синтезе свойств романной формы с глубинными чертами поэтики мифа («Отец-Лес»). Новаторство формы романов А. Кима может рассматриваться как показательное явление, характерное для современного литературного процесса, в то же время оно свидетельствует об уникальности творческого дарования писателя, раскрывает неповторимое своеобразие его произведений.

-
1. Михайлов А. В. Роман и стиль // Теория литературы: В 3 т. Т. 3. Роды и жанры: (Основные проблемы в историческом освещении). М., 2003.
 2. Ковтун Е. Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа: (На материале европейской литературы первой половины XX века). М., 1999.
 3. Костюхин Е. А. Типы и формы животного эпоса. М., 1987.
 4. Ким А. Не будет «завтра» без «вчера» // В мире книг. 1985. № 11.
 5. Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977.
 6. Мелетинский Е. М. Миф и XX век // Мелетинский Е. М. Избр. статьи. Воспоминания. М., 1998.
 7. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического : избранное. М., 1995.
 8. Аверинцев С. С., Эшштейн М. Н. Мифы // Лит. энциклопедич. словарь. М., 1987.
 9. Kolchevska N. Fathers, Sons and Trees: Myth and Reality in Anatolij Kim's Otec-les // The Slavic and East European Journal. 1992. Vol. 36. № 3.
 10. Ким А. Отец-лес: роман-притча. М., 1989. С. 138. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц в круглых скобках.
 11. Бальбуров Э. А. Поэтический космос А. Кима // Гуманитарные науки в Сибири. Сер.: Филология. Новосибирск, 1997. № 4.
 12. Ким А., Шкловский Е. В поисках гармонии // Лит. обозрение. 1990. № 6.

13. *Стеблин-Каменский М. И.* Мифы. Л., 1976.
14. *Цветов Г.* Природное в кентаврах А. Кима (по роману «Поселок кентавров») // Природа в художественном мире писателя. Волгоград, 1994.
15. *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1990.

Н. В. Пращерук
г. Екатеринбург

**Роман-искушение Ю. Вяземского
«Сладкие весенние баккуроты.
Великий понедельник»:
специфика жанровой номинации**

Юрий Вяземский – профессор МГИМО, человек известный благодаря своей публичной просветительской деятельности, приступил к осуществлению, на мой взгляд, беспрецедентного по своей смелости, масштабности и сложности проекта. Он задумал создать цикл романов о Страстной Седьмице, о последних земных днях и страданиях Христа. В феврале 2008 года тиражом 5 000 экземпляров вышла первая часть этого цикла – «Сладкие весенние баккуроты. Великий понедельник», жанрово обозначенная автором как «роман-искушение».

Замысел романа и его необычный заголовок связаны с булгаковским «Мастером и Маргаритой». Пилат Булгакова читает в записях Левия Матвея странную и волнующую своей загадочностью фразу: «Смерти нет... вчера мы ели сладкие весенние баккуроты». Как оказалось, «на некоторых смоковницах, иначе говоря, фигах, появляются беленькие, маленькие фиги-скороспелки, которые люди весной срывают и употребляют в пищу. Вот эти скороспелки, которые еще не стали собственно фигами..., смоквами, – они-то как раз баккуротами и называются. Это действительно сладкие, весенние баккуроты. Но на той, проклятой смоковнице не было даже этих плодов» [1]. В контексте целого заголовка, безусловно, воспринимается символически, а подчеркнутая автором связь с булгаковским романом непосредственно включает произведение Вяземского в ту традицию мировой художественной литературы, когда евангельский текст становится сюжетообразующим и определяет жанровую специфику.

ку. Сам писатель говорит о влиянии Булгакова на свое творчество, хотя и полагает, что «Мастер и Маргарита» – сочинение «чудовищно анти-евангельское» [Там же].

Этот роман – лишь «начало большого пути», и потому можно говорить, наверное, лишь о первых впечатлениях, время обобщающих суждений и обстоятельных интерпретаций еще впереди. Однако не может не вызывать уважения авторское стремление, о котором он говорит в интервью, – «прикоснуться к Тайне» и одновременно – позиция, не очень популярная в интеллигентской среде сегодня (как, впрочем, и во все времена), – последовательного благочестия и смирения: «Вслед за любимым апостолом, за Иоанном, я боюсь строить в повествовании собственную концепцию Божества, я не чувствую за собой права на это» [Там же]. Когда на сцену текста выходит Христос, он произносит только те слова, которые есть в Евангелии. При этом, забегая вперед, замечу, что автору при всей его ортодоксальности удастся, используя возможности художественного слова, избежать догматизма и дидактизма. Ю. Вяземский откровенен в своих сомнениях, и это тоже свидетельствует в его пользу: «Я вообще не знаю, могу ли не ошибиться, пытаюсь пройти этот путь... Я не могу быть уверен даже, нужна ли эта череда новых романов о Евангелии. Но мне хочется надеяться, что если этот труд – роковая ошибка, то Бог не даст мне ее совершить» [Там же].

Надо сказать, что уже появились первые отклики и суждения по поводу этого романа. Среди откликнувшихся – писатели А. Варламов и С. Лукьяненко, критик И. Роднянская, переводчик Н. Трауберг и др. Эти отклики, безусловно, важны как первые подступы к интерпретации этого непростого текста, они содержат целый ряд верных замечаний и наблюдений. Основной их пафос, на мой взгляд, можно выразить заключительной фразой Натальи Трауберг: «Вообще писателям не худо бы помнить слова Аслана из Льюисовских “Хроник Нарнии”: “Я – не ручной лев”. Писать о Христе – это рискованно. Но иногда этот риск бывает оправданным» [2].

Однако вернемся к жанровой номинации – «роман-искушение». Автор сам пытается прояснить смысл такого отчасти метафорического обозначения своего сочинения:

...Когда люди говорят о том, что искусство произошло от слова «искушать», я с ними абсолютно согласен, потому и мой роман называется прямо: роман-искушение. Искушение не только своего читателя, но, прежде всего, самого себя, потому что, если ты не искушаешься, ты не художник, ты не писатель. Но вот в вопросе о цели этого искушения сре-

ди художников нет единства. Для меня она в том, чтобы, пройдя через искушения, познать себя и, по возможности, очистить душу. Сейчас со мной, вероятно, не согласится подавляющее большинство моих коллег по художественному цеху, но я убежден, что искусство по-прежнему существует для той цели, которую сформулировал еще Данте: для того, чтобы через ад и чистилище провести людей к свету..., к Богу. Об этом писал Достоевский, считавший творчество попыткой, разгадывая тайну человека, прийти к истинной Красоте – Красоте Христовой [1].

Ю. Вяземский не случайно вспоминает Достоевского – его роман и в содержательном, и в жанровом отношении устремлен к постижению именно этой Красоты, которая «мир спасет» и о которой так напряженно размышляют герои «Идиота» и «Братьев Карамазовых». Любопытно, что роман начинается разговорами апостолов о Красоте и завершается вновь возвращением к этой теме. Композиция носит отчасти кольцевой характер. В предпоследней главе мы даже видим попытку автора символически, пронзительно, а также и единственно возможным образом, если иметь в виду пафос произведения, завершить тему красоты. Апостол Иоанн, обращаясь к Филиппу, который на протяжении всего романа занят теоретическими построениями в духе Платона и пространно рассуждает о природе подлинной красоты, задает один из ключевых вопросов романа: «Неужели эти выдуманные теории тебе дороже той живой и прекрасной Тайны, рядом с которой ты живешь и которую даже не чувствуешь?» [3].

Этот вопрос прорастает в тексте многими смыслами и формирует сложное сюжетное и речевое единство произведения. Каково это – жить рядом с Тайной? И что такое эта Тайна для нас – сегодняшних? Пытаясь разобраться, Вяземский в полной мере опирается на возможности романной формы – самой неканонической из неканонических форм. Текст, который он создает, синтетичен по своей жанровой природе, он строится многими содержательными составляющими – исторической и бытоописательной, социально-психологической, религиозно-философской, сатирической, идеологической, политической и даже авантюрной и т. п. В самом деле, перед нами роман о библейских временах, и ветхозаветный мир, в который уже пришло Новое Слово, воссоздан совершенно замечательно – с блестящим знанием подробностей самого разного рода. Надо сказать, что повествование ведется подчеркнуто неспешно и постоянно тормозится за счет деталей, которые создают особый, неповторимый колорит эпохи. Эта неспешность поначалу может раздражать современно-го, вечно бегущего по жизни человека, но в какой-то момент отчетливо осознаешь, что и не должно быть никакой суеты и торопливости – необходимо пристально взглянуть в каждый предмет и вслушаться в каждое

слово из той эпохи. Те времена максимально приближены к нам. Возникает ощущение живой реальности, возвращенной нам автором благодаря его знаниям.

Ветхозаветная тема выстраивается иудейским и римским сюжетами. Мы узнаем саддукеев, любящих роскошь:

Господин же обращал на себя внимание своим одеянием. Плечи его покрывала дорогая пурпуровая мантия, но не темно-красная, а фиолетовая с красноватым отливом. Мантия была широкой и такой длинной, что накрывала обувь и касалась земли. Сшита она была из одного куска и из такой мягкой ткани, что до нее хотелось дотронуться, дабы кончиками пальцев ощутить эту ласкающую мягкость и оценить изысканную роскошь (С. 26).

Или:

Это был человек лет шестидесяти. На голове у него был сделанный из белого платка тюрбан. Мантия тоже была белой, похожей на ефуд левитов. Но это был не ефуд, а талиф, обшитый каймой и голубой лентой. Материал дорогой, но не броский. И сделан был плащ из цельного куска, а не сшит из двух. Хитон из-под него не выглядывал даже при ходьбе. Тефеллинов этот человек не носил. Но кисти были накручены по всем правилам: четыре нити проходили через четыре угла верхней одежды и сходились в восемь; одна кисть была длиннее остальных, и можно было поспорить, что она семь раз обмотана вокруг остальных нитей, а потом – еще восемь раз, а затем – одиннадцать и после – тринадцать – по требованиям Закона и как символ пяти священных книг (С. 28).

Ярко и колоритно представлены библейские женщины – Марфа и Мария. Со множеством запоминающихся подробностей описаны в романе и римляне. Подчеркнутая вещественность, предметность портретов, интерьера, пейзажа воспринимается как знак «плотскости», избыточной телесности ветхозаветной эпохи.

Мы попадаем в романе на собрание фарисеев, становимся свидетелями их обсуждений личности и поведения Христа. Этот фрагмент вызвал достаточно резкие оценки – «какой-то Лео Таксиль навыворот» [4]. Он сделан как пародия на партийное собрание большевиков или уже советских партработников, которые и изыясняются между собой соответствующим языком. Мне представляется (здесь можно согласиться с Лукьяненко и Варламовым, отметившими эти сцены как удачные), что, во-первых, автор не нарушил исторической и социальной правды, изобразив их такими, а, во-вторых, и это, может быть, даже важнее – благодаря такого рода эпизодам мы оказываемся, если опираться на теорию романа Бахтина и использовать его терминологию, в «зонах максимально

близкого контакта» или «фамильярного контакта» автора и читателя с далеким библейским прошлым и его героями. Тем самым автор разрушает временную дистанцию и трактует библейскую эпоху не как абсолютное прошлое, а как часть «незавершенного настоящего» – движения истории, не законченного для нас и открытого в неизвестное нам будущее [5].

«Незавершенное настоящее» как основа романного хронотопа «Великого понедельника» связано также с его интеллектуализмом, с диалогами, которые составили немаловажную часть произведения. Это споры и разговоры апостолов, многие из которых являются носителями «параллельных» учению Христа религиозных доктрин: «Филипп – гностик, Нафанаил – буддист, Фаддей – зороастриец» и т. п. Диалоги апостолов не понравились критикам даже больше, чем «злостроенное собрание фарисеев, переодетое в тайное заседание ЦК партии большевиков» [4].

Однако мне кажется, что, столь широко вводя такой материал, писатель сознательно расширяет те самые «зоны максимально близкого контакта» читателя с героями, которые позволяют преодолевать временные и пространственные барьеры. Входя в сферу философского, интеллектуального романа, мы все больше ощущаем себя причастными к этому кругу спорящих, сомневающихся и борющихся людей. Среди них были и состоявшиеся, и отвергнувшие Христа, и «просмотревшие» Его в суете сует. Об этом очень хорошо говорит в финале Иоанн: «Три года за ним ходим, но каждый идет в свою сторону... Слушаем и не слышим. И чем больше Он нам рассказывает, тем меньше мы понимаем. И говорим, говорим, объясняя друг другу то, что не поняли, чтобы еще сильнее друг друга запутать. И каждый уверен в своей правоте» (С. 395). Красноречива здесь форма «мы» как знак включенности каждого из нас, сегодняшних, в ситуацию «хождения за истиной» («Ходите, пока есть свет...») или, по крайней мере, такой возможности.

При этом образ Христа, напротив, дается дистанцированно, как подчеркнуто «далевой образ» с явной опорой на традицию эпического (а точнее – эпосейного) повествования, что означает, конечно, не просто отдаленность во времени, а абсолютность, недостижимость в ценностном отношении.

Следовательно, в «Сладких весенних баккуротах» мы встречаем именно то романное разноречие, которое, по М. М. Бахтину, является исходной точкой в определении специфики жанра. Это качество, сообщающее произведению смысловую объемность, помогает автору избежать столь опасной в такого рода сочинениях назидательности. Писатель, на мой взгляд, убедительно демонстрирует тот факт, что можно последова-

тельно опираться на церковную традицию толкования Священного Писания и не быть при этом скучным и несовременным. В контексте тех процессов в современной литературе, которые я назвала в одной из своих работ «детективизацией», такие произведения очень важны и, хочется верить, симптоматичны. В отличие от детективов разного рода, предлагающих нам загадки и тайны в виде кодов и шарад, в романе Ю. Вяземского Тайне возвращается ее онтологический статус.

-
1. *Вяземский Ю.* Художник и тайна // Фома. 2008. № 2 (58).
 2. *Трауберг Н.* Вход в евангельское пространство // Там же.
 3. *Вяземский Ю.* Сладкие весенние баккуроты. Великий понедельник. М., 2008. С. 395. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц в круглых скобках.
 4. *Роднянская И.* «Вечно новая» Книга: стимулы к пересочинению // Фома. 2008. № 2 (58).
 5. *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

О. С. Прокофьева
г. Нягань

Книга «Старожилы: Меморат»

Название данной книги включает в себя ее жанровое определение – меморат. Она составлена сотрудником центральной библиотеки города Нягани Н. Б. Михно и является частью исследовательско-краеведческого проекта, который вошел в программу «Культура Югры 2006–2008» и призван сохранить позитивный опыт старшего поколения.

Избирая определение «меморат», составители исходили из того, что это понятие используется в описании краеведческой деятельности центральных библиотек страны. В публикациях Н. М. Балацкой, Н. А. Масловой – научных сотрудников Российской национальной библиотеки (Санкт-Петербург) в качестве инновационных процессов, характеризующих данную сферу культуры, названо расширение исследовательской, собирательской, издательской работы. Они пишут, что библиотечное краеведение все больше «внедряется в соседние области культуры» [1] – музейное дело, архивное. Таким образом, речь идет о создании текстов, имеющих значение документов. В данных обстоятельствах жанр мемора-

та предстает одним из инструментов, позволяющих накапливать фактический материал. В контексте библиотечного краеведения он определяется как письменная запись устных воспоминаний. Таким образом, выходя за пределы фольклора, жанр мемората несколько изменяет свои параметры. Языковые нюансы, вариативность содержания отступают перед вниманием к фактам. Создатели книги «Старожилы», формулируя текст своего проекта, определили его цель как «сбор и фиксирование воспоминаний первопоселенцев города, формирование и издание краеведческого документа – меморат “Старожилы”»*.

Своеобразие возникшей в данном случае жанровой модификации в том, что мемораты получили структурную заданность в виде вопросника, с которым собиратели обращались к информантам. «...Спровоцированных текстов, которых не было бы, не будь наводящих вопросов, ...не так уж мало. Это не значит, что подобные тексты неподлинны», – говорит, ссылаясь на собственный опыт, С. Ю. Неклюдов [2]. Создатели книги «Старожилы» решали краеведческую задачу, направлявшую разговор на этимологию названия города, этнический состав поселенцев, на характеристику причин переселения в данные места, взаимодействие с коренным населением. Вопросник побуждал к обсуждению проблем обустройства приехавших, их профессиональной и производственной деятельности. Предлагалось дать конкретные описания видов одежды, жилья, транспорта. Выяснялась эмоциональная оценка происходившего. Содержалась просьба вспомнить особенно яркие эпизоды, лица, судьбы. Таким образом, были обеспечены относительная сюжетность повествований и целостность книги. Составитель вопросника – Надежда Борисовна Михно – опосредованный соавтор меморатов, поскольку описываемые старожилыми обстоятельства были частью ее детства; воспоминания других стали подтверждением и уточнением ранних ее собственных впечатлений. Дискурс вопросника объединил в себе потребность автора запечатлеть объективную картину прошедшего и в то же время дал возможность идентифицировать личные представления составителя, основанные на ее детских и отроческих наблюдениях.

При том, что спонтанность в получившихся текстах преобладает над сюжетностью, в них есть общие места-скрепы: сходные описания и признания, связанные с основными этапами пережитого. Например, приехавших на место будущего города неизменно поражали природные богатства («рыбы много», «дичи много», лес – бескрайний). Бытовые

* Текст проекта хранится в фондах МУ «Няганская библиотечно-информационная система».

невзгоды освоения нового жизненного пространства объединяли («Все друг друга знали и помогали», «боялись только собак», «дружба и взаимовыручка»). В этом совпадали воспоминания и выпускника московского вуза, и сельской девушки из Смоленской области, и рабочего с Урала. Автобиографии соединяются в биографию целой социальной группы – старожилов построенного ими города; книга становится «трансляцией общего знания» [3].

Жанровая модификация, порожденная установкой на объективность и документальность, обусловила противоречивость восприятия книги «Старожилы: Меморат». В ходе ее презентации, а также при неофициальном обсуждении соавторами-информантами выяснилось, что книга была воспринята как источник объективных, именно документальных сведений. Неполное совпадение оценок одних и тех же событий стало причиной появления у тех, чьи воспоминания были записаны, взаимных претензий относительно правдивости. Составители книги оказались перед необходимостью уточнить ее жанровое определение. Оно должно было объяснить правомерность и неизбежность субъективности в книге воспоминаний. Термин «меморат» был продублирован во время общения с авторами воспоминаний двумя понятиями – «очерк» и «мемуары». Таким образом, краеведческий меморат вобрал в себя фактографичность, привязку к конкретным судьбам и событиям («очерк») и в то же время отразил обусловленную личными особенностями рассказчиков избирательность их памяти.

Привлекает внимание стилистическая гомогенность книги при наличии небольших особенностей каждого из повествований. В тексте проекта, частью которого стала книга «Старожилы», заявлена установка сохранять индивидуальные особенности речи. Причин гомогенности видится две:

1. Нарратив составителя, заданный его вопросником.

2. Структура вопросов одинаково сосредоточивала всех опрашиваемых на том, *кем и что* было сделано. Даже этические оценки, эмоциональные характеристики стимулировались такими вопросами («*Что хорошего было, на ваш взгляд, в эти годы? А что отрицательного?*»). В результате возникло доминирование существительного и глагола.

«Отец любил, чтобы мы трудились». «Охотился только для себя, добывал столько, сколько было необходимо семье» [4, с. 11]. *«Люди отца уважали, прислушивались к его мнению, спрашивали совета». «Хотя и работал всю жизнь руководителем, больших денег в семье не было. Было все необходимое для жизни»* [Там же, с. 12]. Эти воспоминания о первом

начальнике Няганского лесоучастка Л. Н. Дедюхине, записанные от его дочерей, сообщают не только о работе и охоте, то есть о хлебе насущном, но и о домашней библиотеке, о музицировании, рисовании, внимании к досугу детей. Эмоциональность рассказа создается именно названием действий и предметов. В их выборе прежде всего и проявляется индивидуальность рассказчиков, в данном случае – как непосредственность и теплота повествования.

В другом повествовании она выражается в сдержанности и деловитости: *«Помню, что несколько раз приходил на станцию поезд из восьми вагонов: четыре спальных, четыре под свинцом, сопровождало их человек тридцать. Возили радиоактивные отходы. Приходил поезд, стоял на станции, потом его отправляли до станции Сергино, и в районе Крестьянки отходы катапультировали. Поезд возвращался назад в Верх-Нейвинск. В 1975 году приезжали проверять уровень радиации, и после этого такие поезда к нам не приходили»* [Там же, с. 75]. Так описывает запомнившийся эпизод бывший начальник железнодорожной станции В. Д. Есаулов. В воспоминаниях этого человека преобладает сосредоточенность на роли в железнодорожной службе дисциплины и порядка, которые ему удавалось поддерживать на должном уровне. Рассказывая о других, он подчеркивает то же стремление: *«В 1973 году из станции Егоришино приехал Нестеров Василий Матвеевич, студент лесотехнического техникума. Железнодорожники помнят его как Васю-лесовода. Было ему лет 19–20, но работал очень хорошо, исполнительный был. Проработал он у нас до 1975 года, потом уехал. Вася занимался озеленением станции, укреплением земляного полотна»*; *«Наша станция была самая зеленая на ветке»* [Там же, с. 74].

Повествования различает разная степень эмоциональности и открытости в описании, в них разнообразно сочетаются воссоздание общего и личного. Так, старожил Нягани Н. Ю. Гуров, вспоминая о работе водителем, свободно соединяет желание сказать о многих и легкость, с которой названы собственные планы и чувства: *«Приехали мы с одного места десять семей. Все работали в одном гараже: Галузин Николай Владимирович, Гайчук Дмитрий Трофимович, Моисеев Эдуард, Мамчик Александр, Панасюк Василий, Душечкин Борис, Валуев Василий. Я думал накопить денег, чтобы купить дом. Мне было уже 38 лет... Лес возили из Пальяново и Лорбы по зимнику. В лесу вырубалась просека под “зимник”, едешь на машине, а кругом одна тайга. Первое время даже страшно было... Леса в те годы отправляли по 20–30 вагонов»* [Там же, с. 72]. Безыскусность повествования не заслоняет зримости образов, ставших

результатом увиденного воочию: *«Поселок строили так: студенты за лето ставили коробки домов, которые распределяли, давали стройматериалы, и жители достраивали их сами. Так были построены многие улицы. Вокруг поселка стоял лес. Даже на леспромхозовский гараж, бывало, садились глухари. Осенью медведь ходил в районе Солдатского ручья»* [Там же, с. 73].

Перечень действий и событий в сочетании с обилием дат, фамилий, героизацией части эпизодов вызывают ассоциации со стилистикой летописи, придают всей книге «Старожилы: Меморат» эпичность. Она органично сочетается с лиризмом, который присутствует в каждом из отдельных текстов как свойство мемуарности. Обилие фактических подробностей, когда сведения о служебной деятельности перемежаются с воспоминаниями о семейных и дружеских отношениях, создает эффект присутствия читателя среди описываемых событий. Можно говорить о поэтике детали, которая характерна для художественной прозы. Таким образом, фактографичность в данном сборнике меморатов вызывает впечатление и документальности, и некоторой художественности, реализуемой через изобразительность и занимательность: *«Деньги для выдачи зарплаты рабочим на химводоснабжение отец получал и возил сам, без охраны. И вот с полным саквояжем денег он с другими рабочими летит в лес на химводоснабжение. И вдруг у вертолета отрываются лопасти, и он падает на землю. Хорошо, что вертолет не очень высоко летел. После падения все, испугавшись, что он может взорваться, побежали в разные стороны, и отец вместе с ними, но, вспомнив о деньгах, он закричал: “Мужики, там же у меня деньги!” – и кинулся в вертолет. Саквояж нашел и потом часто вспоминал. Что думал о деньгах, а не о собственной жизни. И еще все со смехом вспоминают, что Иван Кальсков вез целый рюкзак водки, и у него ни одна бутылка не разбилась»* [Там же, с. 12].

Книга «Старожилы: Меморат» дает материал для размышлений о синкретизме текстов, создаваемых на основе устных нарративов не профессиональными литераторами, а своего рода архиваторами, посредниками между очевидцем и теми людьми, которые предполагаются как звено народной памяти.

Обращает на себя внимание тот факт, что, несмотря на предложение, содержащееся в вопроснике, говорить и о лучшем и о худшем из запомнившегося, отрицательное теряется среди положительного. Это может быть связано и с особой степенью созидательности труда первостроителей, и с тем, что большинство описанных событий относится к молодости повествователей, то есть ко времени наибольших физических

возможностей человека, надежд, веры в себя. Тем самым, вероятно, имеет место некоторая мифологизация минувшего. Объективная значимость возникшего дискурса (краеведческая, прежде всего) – в его аксиологической наполненности: количество преодоленных трудностей возвышает образы и построенного города, и старшего поколения его жителей, и оставшегося в их сознании чувства единства с природным миром. Такая система ценностей смягчает противостояние между традиционной культурой коренных народов Севера и урбанизированной культурой. В ряде текстов имеет место идея общности жизненных интересов у представителей коренного населения – ханты – и тех, кто поселился в их охотничьих угодьях для добычи леса, нефти. Тем и другим помогали выжить рыбная ловля и охота, сбор дикоросов, представление о масштабности ресурсов окружающей природы.

Синкретизмом и близостью к традиционной культуре, полиморфным авторством краеведческая книга «Старожилы: Меморат» соотносима с постфольклором.

-
1. Балацкая А. Н., Маслова Н. М. О задачах и направлениях работы секции «Краеведение в современных библиотеках» // Библиотечное краеведение Урала как феномен провинциальной культуры: избр. материалы межрегион. научно-практич. конф. 22–23 февраля 2002 г. Екатеринбург, 2002.
 2. Неклюдов С. Ю. Гуманитарное знание и народная традиция. URL: <http://www.ru/newfrp/cnt/librarj/selstid>.
 3. Веселова И. С. Нарратология стереотипной достоверной прозы [Электронный ресурс] // [htm javascript:history,back](#).
 4. Старожилы: Меморат [Электронный ресурс] // МУ «Няганская библиот.-информ. система» / сост. Н. Б. Михно. Нягань. Б/г.

Жанровые трансформации в автобиографической прозе Л. Петрушевской

Среди разнообразных по жанру произведений Людмилы Петрушевской особое место принадлежит тем, в которых героем становится сам автор. Тенденция к активизации автобиографического дискурса в творчестве Петрушевской явно проявилась в конце 1990-х – начале 2000-х годов. Рубеж веков – это всегда время подведения итогов, самосознания и самопознания личности. Симптоматично в связи с этим появление в 2003 и 2006 годах двух мемуарно-эссеистических книг автора – «Девятый том» и «Маленькая девочка из “Метрополя”». Они выводят во внетекстовое пространство, содержат жизненный материал, позволяющий идентифицировать те или иные рассказы именно как автобиографические, поэтому при анализе произведений писательницы их можно рассматривать в качестве своеобразного жанра-прототипа.

В ряду автобиографических рассказов Петрушевской выделим один – «Ветки древа», представляющий собой довольно редкий в творчестве писательницы случай, когда в произведении отчетливо выражается идентичность автора, рассказчицы и героини, когда обнаруживается характерная для автобиографической прозы установка на воссоздание истории индивидуальной жизни, позволяющая преодолевать время. Примечательно, что именно рассказ «Ветки древа», к тому времени уже опубликованный в сборнике «Богиня парка» (2004), Петрушевская поместила и в свою книгу воспоминаний «Маленькая девочка из “Метрополя”». В этом художественном тексте мы видим отсылки к конкретным фактам из биографии писательницы: «...идет 1973 год. Два рассказа в журнале “Аврора” за 1972 год, “Рассказчица” и “История Клариссы”, все. Первой книге суждено появиться только через пятнадцать лет» [1]. В основе сюжета – реальный эпизод: писательница приехала в Вильнюс «автостопом», пришла «в редакцию литературного журнала, где главный редактор Альгис Балтакис» и отдала ему свои рассказы, которые он публикует, не принимая во внимание, что их написал «запрещенный автор». И все же рассказ «Ветки древа» строится по другим законам, чем просто воспоминания о былом. В нем отсутствуют показательные для автобио-

графических жанров слова и фразеологизмы с семьей «память», «время», «прошлое». Здесь настоящее теснит прошедшее, два авторских «я», прошлое и нынешнее, объединяются.

И все же границы, разделяющие автора, рассказчицу и героиню, определяющие их разные дискурсные стратегии, в тексте проявляются. Рассказчица и героиня находятся как бы внутри него, а автор, моделируя эту художественную реальность, позволяет себе своеобразную игру с читателем, которая проявляется на жанрово-стилевом уровне. Рассказчица же вовлекает читателя в текст, делает его соучастником действия. Она постоянно апеллирует к нему, комментируя свой рассказ: «надо сказать, что накануне над моей жизнью нависла нешуточная угроза»; «Повторяю...» и т. п. Голос героини тоже постепенно «отслаивается» от голоса рассказчицы и обнаруживает свою самость, причем не только в диалогах, включенных в текст, – автобиографическая героиня, находясь в основном наедине сама с собой, мысленно комментирует все, что с ней происходит. Мы постоянно слышим ее возгласы, эмоциональные восклицания: «...дамы в шляпках, о!...», «О чудеса!», «О боги!» (С. 12), «Не терять лицо! Я русский писатель!» (С. 14) и т. д. Таким образом, возникает своего рода психологический автокомментарий героини, благодаря которому мы имеем возможность увидеть мир глазами человека советской эпохи, причем увидеть его не только извне, но и изнутри, узнать о переживаниях рассказчицы именно в данный момент.

Заглавие «Ветки древа» выражает основную смысловую доминанту произведения. Мифологема «дерево» ориентирует читательское восприятие на поиск в конкретном универсального, философски-обобщенного. Древо (дерево) – многозначный символ любви, жертвенности, мудрости, жизни и смерти, плодородия. Эти значения оживают, своеобразно реализуясь в сюжете рассказа, конкретизируются в традиционных для Петрушевской архетипических образах матери, дома и дороги.

Мотив дороги является сюжетообразующим стержнем рассказа. Он заявлен с самого начала: «Я встретила свою родную душу рано-рано утром, приехав в Вильнюс на попутке...» (С. 7). Автор нарушает последовательность времени, оно здесь субъективно, дискретно. Начав с основного события – «встречи с родной душой», рассказчица затем вспоминает о том, как она попала в Вильнюс, какие приключения ждали ее на дороге, когда она «голосовала на шоссе» и ее «взял на борт русский дальнбойщик». Причем если «декорация», на фоне которой происходит ее встреча с «немолодой женщиной на туманной улочке», напоминает почти сказочную, андерсеновскую («Гудели колокола. Сыпал мелкий

дождик. Пахло дымом (люди топили камины), блестели черепичные крыши...» [Там же]), то предшествующие события художественно решены в другой жанрово-стилевой манере, отсылающей к поэтике «страшилки». Можно даже усмотреть перекличку между эпизодом с дальнобойщиками в рассказе «Ветки древа» и аналогичным эпизодом в мистическом рассказе «Черное пальто», где водители грузовика, с которыми героиня встретилась на пустынной дороге, как выяснилось, были перевозчиками в мир мертвых. В автобиографическом рассказе «Ветки древа» Петрушевская апробирует принципы, связанные с памятью другого жанра. В анализируемом фрагменте сюжет строится по принципу нагнетания атмосферы ужасного. Конкретная детализация только усугубляет это ощущение:

...Солнце садилось, то есть было где-то часов десять вечера. Мост вдали стоял совсем пустой. Из второго грузовика прыгнул бугай с большими глазами. <...> Запалили какой-то свой огромный, со струей огня примус. <...> Достали две бутылки водки. <...> Нарезали хлеб, колбасу, огурцы своими черными руками. Два ножа у них было, у каждого по складному ножу. Какое-то странное чувство окончания жизни заползло постепенно, вместе с холодом, в мою душу... (С. 80).

И хотя ничего страшного в итоге не случится, весь этот эпизод ночевки где-то на «плешивом плацу на берегу» реки выдержан в ключе поэтики ужасного: «Закат все не уходил, было светло и страшно» (С. 10). О. Гречина и М. Осорина, давая определение жанра «страшилок», выделяют следующую, присущую им рецептивную установку: «рассказы, имеющие целью вызвать переживание страха, которое в заведомо защищенной и безопасной ситуации доставляет своеобразное наслаждение, приводит к эмоциональному катарсису» [2]. У Петрушевской реальная ситуация переводится в игровую, для чего используются законы «чужого жанра», а «эмоциональный катарсис» испытывают и рассказчица, повествующая о том, как это было, и героиня, когда нависшая над ней «несуточная угроза» миновала, и она оказалась в «безопасной ситуации». Вот почему столь эмоционально комментируется в дальнейшем такой, казалось бы, закономерный факт, что долгое путешествие в Вильнюс завершилось, наконец, прибытием в этот город: «...я шла по Вильнюсу! По городу! Я была в безопасности, слава тебе Господи. Я чуть не плакала» (С. 7). Игра, по наблюдению Й. Хейзинги, имеет четкие границы, игра в тексте предполагает некую преднамеренность, условность, поэтому «швы», обозначающие границу этой ситуации, могут выделяться сознательно. У Петрушевской в данном случае это проявляется уже в

том, что «эмоциональный катарсис» опережает «страшную историю», это нарушает законы жанра «страшилки», но зато позволяет настроить читателя на определенный игровой лад, дать ему жанровые лексико-фразеологические подсказки в виде ключевых слов: «в безопасности», «я чуть не плакала». Примечательно, что после завершения истории с дальнобойщиками повествование, описав круг, возвращается в ту же точку, где остановилась рассказчица, причем те же самые слова и синтаксические конструкции воспринимаются здесь уже по-другому, так как доминирующим становится реалистический дискурс с его установкой на достоверность: «Повторяю, пахло дымом, небо было низкое, стоял легкий туман, из храма звонили. Я шла счастливая, вся дрожа после теплой кабины» (С. 10).

Архетип дороги традиционно связан с представлением о жизненном пути человека. У Петрушевской дорога в ее конкретном проявлении тоже постепенно приобретает это архетипическое значение. Причем в ее художественном мире мотив дороги обычно предстает в двух противоположных по смыслу вариантах: как выражение бесприютности человека в чужом и чуждом ему мире, где нет понимания, где он обречен на одиночество, и как путь, ведущий к дому, где человек обретает родственные связи. В сюжете рассказа «Ветки древа» проявляются оба эти варианта.

Архетип дома, безусловно, занимает центральное место в художественном мире Петрушевской. Это у нее, так сказать, «ось мира». Вместе с тем в произведениях писательницы дом редко является воплощением идеи гармонии. Дисгармоничность мира всегда отражается и на доме. Но даже в таком своем качестве он представляет собой главную ценность, «твердыню». Его основа и хранительница – мать. Материнский дискурс является определяющим в повествовательной структуре рассказа. С ним связаны и все время разветвляющаяся система образов, расширяющиеся пространственные границы художественной реальности. Так, встреча героини с незнакомой женщиной на улице Вильнюса и неожиданно полученное приглашение разделить кров позволяют сразу же по ассоциативной цепочке подключить новый пространственно-временной пласт:

Вот это да! Это небывалый случай даже в гостеприимной России, как где-нибудь в Туле, где можно зимним вечером спросить у двух девочек, кто бы мог мне сдать койку на ночь, и тут же девочки ведут тебя к себе домой и стелют раскладной диван, на котором ты будешь спать рядом с одной из девочек – после тихого ужина, когда за столом соберется вся семья, отец, бабушка, двое деток. А мама их только что умерла... (С. 11).

В том доме, в который попадает автобиографическая героиня в Вильнюсе, тоже живет несчастье. Его хозяйка, как выясняется, из Паневежиса, но ее дом сгорел, и она не смогла больше оставаться в этом городе.

Я утром ушла на рынок, – бесцветно продолжает моя Ядвига. – Вернулась – все горит. Они сгорели, пока я ходила. Дочь, внук, муж, зять. Они спали все. Я их оставила во сне. С тех пор не могу плакать.

Молчание. Свет, тусклый свет, экономная слабенькая лампочка из-под бедного абажура низко над столом. Как там, в Туле, в бедной сиротской, замершей за столом семье (С. 16).

В приведенной цитате, во-первых, обращает на себя внимание характеристика «моя Ядвига»: еще вчера не знакомая женщина сразу становится родной, как только раскрывается эта трагедия матери; а во-вторых, данный фрагмент позволяет убедиться, что именно чувство матери становится объединяющим, скрепляющим началом, именно материнский взгляд позволяет рассказчице горевать и вместе с Ядвигой, лишившейся своей семьи, и вместе с той «бедной сиротской» семьей в Туле, которая лишилась матери. Соединяя эти две истории в своей памяти, она как бы позволяет им породниться, связывает их. Ее собственная история перекликается с этими двумя:

Кирилл астматик у меня, восьмилетний мальчик. А муж умер в прошлом октябре, умер, ушел, покинул нас. Ему было тридцать два года. Шесть последних лет он был парализован. Ядвига неловко протягивает мне руку на прощанье, я ей тоже все рассказала. Я говорю хозяйке, что мой муж был такой худой, что выглядел как Иисус Христос на кресте. Она тянется поцеловать мне руку. Она плачет вместе со мной. Моя мама тоже всегда норовит чмокнуть нас с Кирюшей в руки (С. 17–18).

В рассказе «Ветки древа» своеобразные «материнские цепочки» возникают постоянно. Действует принцип зеркальных отражений, в результате проясняются неожиданные переклички. Так, в приведенной выше цитате упоминание имени Иисуса Христа рождает по ассоциации образ Божьей Матери. И он тоже органично вписывается в «материнскую цепочку».

Можно сказать, что автопсихологизм как жанровый признак автобиографической прозы трансформируется у Петрушевской в «автофилософичность», то есть перед нами не столько воспоминания писательницы о своей жизни, о былом, не столько попытка осмыслить себя во времени, сколько непереносимое стремление выйти к неким смысложизненным универсалиям.

Символический смысл заглавия рассказа «Ветки дерева» тоже проясняется благодаря материнскому дискурсу: все мы – «ветки» вечного дерева жизни, но прежде всего с этим древом у Петрушевской отождествляется мать, дающая жизнь ребенку. Однако если связь матери и дитя рвется, она сама превращается в сухую ветку.

Таким образом, автобиографический рассказ «Ветки дерева» приобретает у Петрушевской притчеобразные черты, черты иносказания. Его философский смысл проясняется постепенно в ходе развития сюжета и через соотношение ключевых архетипических образов. Но при этом значимость автобиографического дискурса не утрачивается, напротив, именно благодаря ему проясняется соотношение неповторимого, индивидуально-личного и всеобщего, универсального. Петрушевская, будто идя путем Ахматовой в «Реквиеме», включает автобиографический план в общечеловеческий, затем – в евангельский, в результате чего вполне конкретный образ матери раздвигает границы обобщения. Художественное времяпространство тоже трансформируется, и возникает своеобразный принцип «матрешки»: хронотоп биографической жизни вписывается в контекст общечеловеческий, а он, в свою очередь, в контекст мифологический, вечностный. Их объединяет сквозной мотив страдания, постоянно сопутствующий образу матери в произведениях Петрушевской.

В работе философа М. Мамардашвили «Эстетика мышления» есть очень точное высказывание, имеющее прямое отношение к предмету нашего исследования: «Основной мотив человеческой жизни – ее расширение, восполнение себя своими же частями, родными тебе, находящимися в других» [3, с. 181]. В прозе Петрушевской по принципу подобного «расширения» строится не только система образов, но и вся повествовательная стратегия.

-
1. *Петрушевская Л. С.* Богиня парка. М., 2004. С. 12–13. В дальнейшем ссылки на данное издание даются в тексте работы с указанием страниц в круглых скобках.
 2. *Гречина О. Н., Осорина М. В.* Современная фольклорная проза детей // Русский фольклор. М., 1987. Вып. XX.
 3. *Мамардашвили М.* Эстетика мышления. М., 2000.

Проза Ю. В. Трифонова рубежа 70–80-х годов XX века в свете проблемы авторской жанровой номинации

В «мыслящей прозе» Ю. В. Трифонова второй половины 1970-х – начала 1980-х годов ведущим является *жанр романа*, который исследователи определяют как полифонический, философский, автобиографический роман, роман воспитания. Сам Ю. В. Трифонов называл жанр, в котором работал в последние годы, «романом сознания, точнее, полифоническим романом сознания или романом самосознания» [1, с. 326], кроме того, писатель создавал каждый свой роман как «роман-пунктир», где каждая глава – «новелла, которая может существовать отдельно, автономно, но одновременно все главы связаны друг с другом» [Там же, с. 333]. Жанровые признаки «романа самосознания» и «романа-пунктира» представлены в таких произведениях, как «Старик» (1978), «Время и место» (опубликован посмертно) [2], «Исчезновение» (опубликован в 1987 году в потоке «возвращенной» литературы) [3]. Романы «Старик», «Время и место», «Исчезновение» составили так называемую «необъявленную трилогию» [4] и явили собой завершающий этап эволюции городской прозы Трифонова, продолжившей традиции социально-психологической, семейно-бытовой, исторической и философской романистики.

В романе «Старик» выделяются два повествовательных пласта – городской и исторический, *городской текст тяготеет к объективности, точности, доминанте авторского слова* (несмотря на то, что прямым словом в тексте присутствуют Павел Евграфович, его сын Руслан, Саня Изварин, Ася Игумнова (в письмах), Олег Васильевич Кандауров, аспирант Игорь Вячеславович), тогда как *исторические воспоминания насыщены лирическими отступлениями, «голосами» участников событий* (Мигулина, Аси Игумновой, Володи, Шуры Данилова, Шигонцева, Наума Орлика, Браславского, Саввы Ганюшкина), они произвольны и субъективны. Каждый участник событий дает свою интерпретацию тех или иных ситуаций. В частности, Летунов убежден, что во время суда над Мигулиным он «делал лучшее из того, что мог» [5], тогда как Ася считает, что Павел Евграфович действовал заодно с обвинителями: «Помню,

ты не смог помочь мне встретиться с адвокатом в первый день заседания, сказав, что поздно. Вообще, мне кажется, Павел, ты тогда как-то верил в виновность Сергея Кирилловича. Я тебя не обвиняю, тогда большинство верило» [Там же]. При этом в романе нет единственно верной точки зрения, совпадение/расхождение с которой позволило бы выяснить достоверность воспоминаний героев. Самосознание каждого из центральных персонажей раскрывается с максимальной степенью полноты, а самосознание Павла Евграфовича Летунова организует сюжет, определяет логику повествования и тем самым условно уравнивается в правах с авторским сознанием.

В романе «Время и место» в общем хоре солируют голоса главного героя Саши Антипова и героя-повествователя Андрея (поначалу безымянного, названного по имени лишь в главе «Якиманка»). В экспозиции звучит авторский голос (лирическое отступление «Надо ли вспоминать...»), который затем совершенно стихает, предоставляя право поочередного высказывания Антипову и Андрею. Глава «Тверской бульвар-I» состоит из двух частей и пояснения, в котором повествователь представляет Сашу Антипова. В первой части Антипов показан глазами повествователя (с многочисленными вкраплениями несобственно-прямой речи, передающими мысли Саши о матери, о литературном институте, о творчестве), во второй части формально сохранено третье лицо повествователя, но все оценки, взгляды, внутренняя речь принадлежат Антипову. В главе «Переулок за Белорусским вокзалом» Антипов и Андрей впервые предстают *как равноправные персонажи* в ситуациях общения, совместной работы, обсуждения послевоенного будущего. При этом «голоса» Антипова в главе практически нет (за исключением реплик в диалогах), все события показаны глазами Андрея. Ключевая глава романа «Конец зимы на Трубной» представляет собой разветвленный полилог, в котором как субъекты речи представлены Антипов, Таня, доктор Иван Владимирович, тетка Ксения Васильевна, соседки Анна Артемовна и Екатерина Гурьевна, старуха Веретенникова, причем событийным фоном полилога являются похороны Сталина в марте 1953 года. Глава «Большая Бронная» начинается как монолог Киянова, в котором он говорит о себе, о своем семинаре, о друге Мише Тетерине; важное место в монологе занимает цитирование тетради «Сны». После монолога Киянова в повествование на правах субъектов речи вступают Антипов, Тетерин, вторая жена Киянова Сусанна Владимировна. В главе «Новая жизнь на окраине» голос Антипова звучит на скрещении голосов жены Тани и любовницы Ирины, а роль третейского судьи берет на себя мать главного героя. Своеобраз-

ным двойником Антипова в этой главе выступает его сын Степа, мироощущение которого еще не сформировано, но он представлен как полноценный субъект речи. На правах вставных новелл в главу помещены отрывки из романа Антипова «Синдром Никифорова», где звучат голоса Никифорова, его жены Гоги, ее первого мужа Саенко. Финальная тринадцатая глава романа, «Пережить эту зиму», вновь выводит на первый план повествователя, который выступает здесь не только летописцем времени и судьбы Антипова, но и самостоятельным персонажем со множеством семейных проблем. На первый план в этой главе выходят врач Степан Александрович, сын Антипова, и Катя, дочь повествователя. Финальная встреча главных героев, Антипова и повествователя, на Тверском бульваре перекликается с эпизодами шестой главы, в которой зафиксирована точка расхождения их жизненных путей.

Итак, в романе несколько самостоятельных субъектов речи, причем в качестве доминирующих выступают Антипов, Андрей и Киянов. В повествовании нарушена не только хронология (точка отсчета – 1937 год, затем резкий скачок в 1946 год, а следом возвращение в годы войны), но и логика повествования о судьбах героев: в судьбах персонажей множество «белых пятен», не реконструируемых в сюжете. Именно такая структура с чередованием «голосов» Антипова и Андрея, с временными пропусками и пробелами в судьбах героев, с новеллистичностью и самодостаточностью каждой главы позволила Трифонову дать роману «Время и место» определение «роман-пунктир». Выбор данной жанровой модификации определяется творческой установкой: «Пробелы – разрывы – пустоты – это то, что прозе необходимо так же, как жизни» [1, с. 646]. Сюжетные лакуны, обрывы фабульных нитей, дискретность повествования – все это было нужно Трифонову не только для создания эффекта жизнеподобия, но и для акцентирования читательского внимания на поворотных моментах в судьбах героев.

«Пунктирность» присутствует и в романе «Исчезновение»: помимо «голосов» Игоря – ребенка, подростка, взрослого (последний «голос» максимально сближается с безличным повествователем), в романе отчетливо звучат голоса Николая Григорьевича Баюкова, Арсения Флоринского, Сергея Вирского и бабушки Веры, то есть формируется уже знакомый нам полилог, позволяющий говорить о полифонической структуре текста. В романе «опущены» годы жизни Игоря после распада семьи и до 1942 года, следующий пробел составляет уже почти два десятилетия: Игорь-повествователь появляется только в 1961 году и ничего не рассказывает о себе. Каждая новелла романа может восприниматься как само-

стоятельный текст, доказательством тому служит публикация в 1973 году рассказа «Возвращение Игоря», впоследствии занявшего место первой главы романа, следующей за экспозицией, то есть в романе-пунктире «художественная реальность как целое становится циклической» [6, с. 70]. В свете этой тенденции закономерным выглядит возвращение Ю. В. Трифонова к циклу, поднятому писателем в «мыслящей прозе» на новый художественный уровень.

«Пунктирность» как жанрообразующая черта характерна не только для крупной, но и для малой прозы Ю. В. Трифонова. После первых неудач с романом «Время и место» писатель начал работать над рассказами, составившими книгу *«Опрокинутый дом»*. Жанровая дефиниция этого произведения – предмет исследовательских дискуссий: Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий рассматривают «Опрокинутый дом» как «цикл рассказов» [7, с. 36], К. де Магд-Соэп уточняет жанровую принадлежность текста – «цикл автобиографических рассказов» [8, с. 205], Д. Гиллеспі называет семь рассказов, отличающихся по стилю и содержанию, «путевыми заметками» [9, с. 194]. Н. Б. Иванова считает, что рассказы-эссе «Опрокинутого дома» «объединяются не внешними, сюжетными деталями, а внутренней проблематикой и авторским голосом в своеобразный “маленький роман”» [10, с. 286]. Наиболее точное, отвечающее авторскому замыслу жанровое определение этому произведению дают О. Р. Трифонова и А. П. Шитов – «повесть в рассказах» [11, с. 10; 729]. Такая дефиниция отражает *синтетическую природу произведения: сочетание масштабного замысла* (рассказать о судьбах людей, встреченных повествователем в Риме, Дженцано, Лас-Вегасе, Репихово, Москве, Сицилии, Финляндии, совместить прошлое и настоящее, воссоздать с помощью памяти о других важные моменты своей судьбы) и *малого объема текста; тонкого лиризма и эпического размаха сюжетных линий; «вечных тем» и сюминутных подробностей; эссеистической свободы движения мысли повествователя* (из настоящего в прошлое и обратно, в сторону от основной сюжетной линии с помощью лирических отступлений) и *связанности рассказов*, прочно скрепленных лейтмотивом памяти и голосом автора.

Романы «необъявленной трилогии» «Старик», «Время и место», «Исчезновение» и повесть в рассказах «Опрокинутый дом» являются развернутым обоснованием *идеи всеединства*: «... жизнь – такая система, где все загадочным образом и по какому-то высшему плану закольцовано, ничто не существует отдельно, в клочках, все тянется и тянется, переплетаясь одно с другим, не исчезая совсем...» [5, с. 521]. Следовательно

но, «пунктирность» выступает лишь оригинальной формой, с помощью сюжетных «фигур умолчания» ярче высвечивающей ключевые события в судьбах героев. Циклизация, которая является основой объединения отдельных новелл в романы и повесть, отражает, по Трифонову, цикличность самой жизни и принципиальную взаимосвязанность мелочей повседневности и эпохальных событий, бытового и бытийного аспектов человеческого существования.

Итак, приоритетной жанровой формой городской прозы «позднего» Трифонова становится **роман** (в различных жанровых модификациях), отличительными чертами которого являются хронологическая и семантическая дискретность, позволяющая атрибутировать жанр как **роман-пунктир**, диалогическая организация множества субъектов речи, способствующая формированию **романа самосознания с полифонической структурой**, и рефлексия по поводу собственной духовной биографии, создающая особенности поэтики **автобиографизма**. Эти черты обнаруживаются и в других жанровых образованиях – в «повести в рассказах» «Опрокинутый дом», которую, по аналогии с образцами крупной эпической формы, можно рассматривать как **повесть-пунктир**.

-
1. Трифонов Ю. В. Как слово наше отзовется... М., 1985.
 2. Трифонов Ю. Время и место // Дружба народов. 1981. № 9, 10.
 3. Трифонов Ю. Исчезновение // Дружба народов. 1987. № 1.
 4. Сухих И. Н. Двадцать книг XX века : эссе. СПб., 2004.
 5. Трифонов Ю. В. Собрание сочинений: В 4 т. М., 1987. Т. 3.
 6. Суханов В. А. Романы Ю. В. Трифонова как художественное единство : дис. ... д-ра филол. наук. Томск, 2001.
 7. Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. От «советского писателя» к писателю советской эпохи: Путь Юрия Трифонова. Екатеринбург, 2001.
 8. Магд-Созн К. де. Юрий Трифонов и драма русской интеллигенции. Екатеринбург, 1997.
 9. Gillespie D. Iurii Trifonov: Unity through time. Cambridge, 1992.
 10. Иванова Н. Б. Проза Юрия Трифонова. М., 1984.
 11. Трифонов Ю. В. Дом на набережной / сост. О. Р. Трифонова. М., 2004.
 12. Шитов А. П. Роман Ю. Трифонова «Исчезновение»: история написания // Мир прозы Юрия Трифонова : сб. ст. Екатеринбург, 2000.

Своеобразие жанровых номинаций в прозе А. Кабакова

Александр Кабаков – автор, присутствующий в поле отечественной литературы на протяжении тридцати лет. Творческий путь А. Кабакова представляется интересным для изучения в том числе и тем, что являет собой феномен позднего вхождения в литературу. Именно в наши дни он становится одним из писателей, определяющих вектор развития современной литературы. Об этом свидетельствует тот факт, что в 2007 году издательством «Вагриус» было издано своеобразное собрание сочинений писателя в пяти томах. До этого времени была опубликована лишь часть его произведений на страницах таких журналов, как «Дом кино», «Махаон», «Искусство кино» и «Знамя».

В обозначенном собрании сочинений опубликованы не только пришедший писателю известность роман-антиутопия «Невозвращенец», но также романы «Все поправимо», «Ударом на удар, или Подход Кристоповича», «Самозванец», «Сочинитель», «Последний герой», «Поздний гость», повести «Бульварный роман», «Масло, запятая, холст» и «День из жизни глупца», а также цикл рассказов «Московские сказки».

Мы позволили себе перечислить произведения, поскольку очевидно, что названия многих из них уже содержат в себе авторское определение жанра. Также это определение содержится в подзаголовочных комплексах.

Сама поэтика заглавий позволяет говорить о литературности как особой составляющей творческой индивидуальности писателя. А. Кабаков показывает, как важны для него культурный опыт и традиции, которые несет собой классическая литература. «Смею надеяться, что работаю в традициях русской литературы. Работать, отрицая их, мне и в голову не приходит. В нынешней литературе я не принимаю именно то, что демонстративно разрывает эти традиции. Не принимаю и передразнивание этих традиций, что сейчас очень модно в нашей постмодернистской культуре... У меня есть набор русских любимых прозаиков, именно прозаиков, среди которых первый – Пушкин, второй – Лермонтов, третий – Бунин.

Но есть люди, которых я считаю своими прямыми литературными учителями, – это Юрий Трифонов и Василий Аксенов, несмотря на то, что с Трифоновым я знаком не был. А с Аксеновым знаком хорошо» [1], – говорит писатель.

Определяя литературность как систему принципов жанровой организации текстов в процессе их создания и функционирования, А. В. Кубасов говорит о том, что она «обуславливает повышенную меру условности. Вокруг данного материала сгущаются всевозможные чисто художественные реминисценции других литературных произведений, направлений, школ, эпох. Материал обрастает чисто художественными ассоциациями, отзвуками, намеками. Его литературность вследствие этого ощущается особенно остро» [2, с. 16–17]. А. Кабаков маркирует свои тексты знаками, позволяющими увидеть его бережное отношение к традиции и собственное позиционирование в современной литературе. В этом случае литературность выступает как творческое самоопределение автора.

Причастность к традициям русской литературы является для А. Кабакова необходимым условием присутствия в литературном поле. Литературность является одной из наиболее значимых характеристик художественного мира писателя. В его творчестве обнаруживается ориентация на включение литературы как реальности, которая сосуществует параллельно с реальностью бытовой и которая позволяет создать особый образ мира с его законами и правилами.

Мифы, сюжеты и образы предшествующей культуры становятся средством выражения авторских представлений о мире, выступают в качестве стратегии, устанавливающей отношения писателя с литературой.

В творчестве писателя актуализированы те способы изображения действительности, которые в разное время были предложены русской литературой, благодаря чему в прозе А. Кабакова возникают различные варианты освоения чужого текста. Автор обращается к читателю образованному, умеющему увидеть игру с литературными текстами предшествующих эпох. Можно говорить о том, что А. Кабаков следует здесь булгаковской традиции. «Булгаков “играет литературой”, нередко конструктивно осваивая в игровой огласовке целые классические сюжеты и оформляя смешное двуголосье литературного “кода” и впечатлений текущей практической жизни. Подобные тексты содержат в себе установку на смеющегося читателя, который, неся в памяти литературные ассоциации, легко ловит моменты, где они “искрят” в соприкосновении с его собственным житейским опытом» [3, с. 254], – пишет В. В. Химич.

Писатель акцентирует связь с литературной традицией путем включения в текст цитат и реминисценций, на уровне заглавий произведений, имен и фамилий героев, а также на сюжетном уровне. Одним из наиболее важных при этом становится принцип выбора жанров, главным из которых становится роман. Романное мышление писателя проявляется в бережном отношении к этому жанру и его поэтике. Очевидно наследование писателем традиций А. Пушкина, И. Бунина и М. Булгакова. Также автор обращается к жанрам повести и рассказа. И здесь очевидны традиции А. Чехова, И. Тургенева, Л. Андреева.

«Литературный жанр по самой своей природе отражает наиболее устойчивые, “вековечные” тенденции развития литературы. В жанре всегда сохраняются неумирающие элементы архаики. Правда, эта архаика сохраняется в нем только благодаря постоянному ее обновлению, так сказать, осовременению. Жанр всегда и тот и не тот, всегда и стар и нов одновременно. Жанр возрождается и обновляется на каждом новом этапе развития литературы, и в каждом индивидуальном произведении жизнь жанра. Поэтому и архаика, сохраняющаяся в жанре, не мертвая, а вечно живая, то есть способная обновляться архаика. Жанр живет настоящим, но всегда помнит свое прошлое, свое начало. Жанр – представитель творческой памяти в процессе литературного развития. Именно поэтому жанр и способен обеспечить единство и непрерывность этого развития» [4, с. 9], – пишет М. Бахтин.

Жанр для А. Кабакова есть средство литературной памяти, способ преодоления кризисов исторического сознания, посредством которого прошлый, зафиксированный в памяти в виде отдельных событий, опыт оформляется в определенную целостность, в рамках которой эти события приобретают смысл. Стремление к прочности и основательности повествования проявляется в бережном отношении к обозначенным традиционным жанрам.

Остановимся подробнее на двух наиболее показательных примерах заглавий, выступающих в качестве авторской номинации жанра произведения. Повесть «Бульварный роман» включает в своем названии не только аллюзию со «Скучной историей» и «Дамой с собачкой» А. П. Чехова, но также возможности множественного толкования. Само же определение произведения «роман» выступает и в значении «отношения» и одновременно характеризует авторское определение жанра произведения: роман как жанр. Очевидна установка писателя на игру с читателем: намеренное «снижение» произведения до «бульварного», будто бы повседневного, обыденного и тривиального обращает внимание читателя на

повторяемость сюжета, а также акцентирует предельное внимание автора к событиям повседневности, к предметному миру, ко всему тому, что обычно ускользает от взгляда.

Примечателен также случай смены жанрового определения в цикле рассказов «Московские сказки», первоначально носившем название «Рассказы на ночь». Перед публикацией первой части цикла в журнале «Знамя» А. Кабаков пишет: «Все мною прежде написанное смешивало, в той или иной пропорции, наружную, натуральную жизнь, полную мелких подробностей, с жизнью тайной, волшебной, идущей под оболочкой быта.

В “Рассказах на ночь” я обратился к жанру, многими – от классиков до моих литературных приятелей – испробованному: к пересказу бродячих легенд, оживлению давно знакомых героев. Следование канону, мне кажется, придает тексту неожиданную свободу. А чего, как не свободы, может пожелать автор своей выдумке?» [5].

Говоря о следовании канону, автор называет свои произведения рассказами. Но уже через некоторое время, публикуя вторую часть цикла, он скажет: «...в последние годы народ во всем мире совершенно помешался на сказках. Взрослые люди читают детские книжки о мальчике, летающем на метле, о чудовищах, пришельцах и прочей сверхъестественной чепухе. Такие сочинения выходят многомиллионными тиражами, лирической прозе отведено место в литературной резервации. Меня это, надо признаться, здорово раздражало – пока я не обнаружил, что тоже пишу сказки на старые популярные сюжеты... От того, что носится в воздухе, не убережешься» [6].

Таким образом, цикл «Рассказы на ночь» в своем книжном варианте получил название «Московские сказки», что, с одной стороны, отражает тенденции в современной литературе, обозначенные автором, а с другой – акцентирует связь с традицией.

Оба варианта заглавия цикла обращают на себя внимание читателя, поскольку изначально предстают не как просто рассказы, но рассказы на ночь, и далее не просто сказки, но «Московские сказки». В этом вновь видится установка на игровое начало, на возможность множественного прочтения. Очевиден сдвиг, который акцентирован автором в заглавии, на преломление смысла, традиционное для прозы А. Кабакова. Так, название «Московские сказки» вызывает ассоциации и со сказками А. С. Пушкина, и с «Московскими повестями» Ю. В. Трифонова, создавая своеобразный синтез традиций этих писателей, который находит свое продолжение в системе образов и сюжетах рассказов. Подзаголовочные комплексы в прозе А. Кабакова также свидетельствуют о том, что писа-

тель намеренно характеризует произведения с установкой на широкий культурный контекст, позволяя увидеть «мозаичность» смыслов.

Роман «Все поправимо» писатель определяет как «хроники частной жизни», акцентируя таким образом круг проблем произведения: предметный мир, повседневность, быт. Видение подробностей материального мира, умение разглядеть за каждой вещью событие – одна из важных составляющих творческой индивидуальности А. Кабакова. Вещи и предметы в произведениях автора приобретают статус знака, маркера, приметы времени. Любая вещь, приобретенная или полученная в подарок, становится частью жизни, хранителем культурной памяти, обретает свою историю.

Повесть «День из жизни глупца» имеет подзаголовок «маленький неоконченный роман». Здесь если само заглавие произведения напоминает об «Одном дне Ивана Денисовича» А. И. Солженицына и «Идиоте» Ф. М. Достоевского, то подзаголовок перекликается с «Зеленой косой» А. П. Чехова, определяемой классиком как «маленький роман». Авторское определение «маленький неоконченный» отражает особую черту творческой индивидуальности писателя, раскрывающуюся в поэтике заголовочно-финальных комплексов. Писатель не ставит точку в своих произведениях. Их финалы всегда содержат в себе «вдох», дающий возможность досказать, продолжить, и, самое главное, оставляющий надежду. Роман «Поздний гость», определяемый автором как «история неудачи», отсылает нас к «Степи» А. П. Чехова, имеющей подзаголовок «История одной поездки», а также к «Скучной истории» классика.

Так авторские определения жанра в прозе А. Кабакова, рассмотренные в совокупности с заглавиями и эпиграфами, расширяют контекст произведения, создавая связи не только между самими произведениями автора, но и с текстами классической литературы. Одновременно автор дает ключ к своему прочтению текста. Акцентируя значимость классической русской литературы в своем творчестве, А. Кабаков благодаря прозрачности цитат, узнаваемости заглавий и своеобразию жанровых определений расширяет контекст своих произведений, создает возможность для многоверсионного прочтения. В прозе А. Кабакова всегда акцентирован сдвиг известного сюжета, преломление смысла.

Принцип обнажения приема, в котором проявляется «кокетство текста» Кабакова [3, с. 284], есть не только отражение авторской стратегии интертекстуальности, но также установка на игру с классическими произведениями и игру с читателем, с его возможностями декодирования имеющихся в тексте знаков.

Таким образом, своеобразие авторских определений жанра в прозе А. Кабакова является одной из важных составляющих творческой индивидуальности писателя – литературности. Литературность прозы писателя есть установка на понимающего читателя, который не только несет в своей памяти ассоциации, но и обнаруживает моменты соприкосновения с житейскими впечатлениями и деталями сегодняшней жизни, на того читателя, которого он обретает именно сегодня.

-
1. Александр Кабаков в эфире Радио «Культура». URL: <http://www.cultradio.ru/doc.html?id=45146&cid=46>
 2. Кубасов А. В. Проза А. П. Чехова: искусство стилизации / Екатеринбург, 1998.
 3. Химич В. В. В мире Булгакова. Екатеринбург, 2003.
 4. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979.
 5. Кабаков А. А. Авторское предисловие к «Рассказам на ночь» / Знамя. 2004. № 9.
 6. Кабаков А. А. Авторское предисловие к «Рассказам на ночь» // Знамя. 2005. № 1.

Е. М. Ставцева
г. Челябинск

Особенности жанрово-стилевой трансформации современной уральской прозы

Целостность рассматриваемых нами в рамках поставленной темы произведений обеспечивается всеми художественными структурами, образующими их «каркас»: не только стиль, но и жанр в совокупности с принципами творческого метода формируют произведение как идейно-эстетическое целое. Каждая из всех трех структур (стиль, жанр, метод) обеспечивает свой аспект целостности. Стилевой диапазон произведений и собственно-авторских стилей достаточно широк и эклектичен по своей природе. Понятием «стиль» мы обозначаем один из фундаментальных законов художественного творчества, без которых невозможно создание художественного произведения, этого законченного продукта писательского труда, и возникновение иных, более крупных художественных систем (литературных школ, течений, направлений). Однако, несмотря на то, что термин «стиль» существует с очень давних времен, а попыток определения сущности самого закона стиля предпринималось колоссаль-

ное количество, можно сказать, что это едва ли не самая неопределенная, самая размытая, самая «безразмерная» художественная категория.

Стиль, в отличие от жанра, характеризуют мобильные, подвижные качества литературы, ведь стиль – это, прежде всего, индивидуальность, своеобразие, в то время как жанр связан с каноническими свойствами произведения. Дифференциация стиля и жанра по линии «индивидуальное – традиционное» не подтверждается исторической практикой, а главное, что различает стиль и жанр, – это их *функции* в созидании художественного целого.

Жанровый диапазон современной уральской прозы достаточно широк. Это и роман (А. Матвеев), и повесть (В. Соколовский), и повествование (Ю. Кокошко), и рассказы (Е. Касимов, А. Верников), и новеллы (И. Андрощук), и «мусорное письмо» (Н. Горланова, А. Шабуров), и «тексты» (А. Козлов), и «мутирующая эссеистика» (В. Н. Курицын), и медитативная проза (Р. Валеев). В текстах исследуемых нами авторов аккумулируются евроцентрические тенденции в культуре, проявляющиеся в экзистенциальном типе мышления. Самобытность авторских дарований, несомненно, ставится на первый план. Исследуемые нами авторы моделируют активный литературный процесс на основе как традиционных, так и маргинальных течений в современной уральской прозе.

Уральские авторы представляют собой довольно странное единство ярких талантов. Так называемая женская проза представлена многими известными именами, среди которых выделяются Н. В. Горланова и Ю. М. Кокошко. Проза Юлии Кокошко (««Ничего, кроме болтовни над полем трав» Приближение (I) и разложение (II)» (повесть), «Военный базар с исчезающим полководцем» (вариации) и др.) представляет собой особый сплав литературы, аналогов которому сегодня нет. Ю. Кокошко занимает сейчас в литературе место, на которое никто не претендует и претендовать не может. Проза Ю. Кокошко находится на грани смысла и чувства, она изобилует сложными ассоциациями, психологически тонкими образами и аллегориями. Автор словно балансирует на той грани, когда проза исчезает, и начинается высокая поэзия, когда фабула уходит на второй план, а остается важным лишь сам процесс чтения и чуть не физически болезненное проникновение в исток самого слова, как в «сомнительное видение»:

...И Корнелиус пропал! Но не в розах – в момент преступления собственных сочинений. Он поджигает стропы рифмой: катастрофой. А далее – ощущение неповторимости... и приспущенное – в память об этом дне гнева – солнце, пройдя сквозь черные пружины и скважины, исчерпывает – вставших в окне [1].

Такое произведение (тонкий сплав поэзии и прозы) читать непросто. В основе его сложности и уникальности лежат два принципа, каждый из которых по отдельности используется в литературе. Первый из них – особое отношение к реальности слова. Оно для Кокошко не менее реально, чем вещные предметы. Слово имеет плоть, и эту плоть можно потрогать («Он не разгрыз разницы между слушать и подслушивать»). На самом деле именно Слово – подлинное – и есть главное лицо созданных ею книг. Поэтому в них так мало внешнего действия, его заменяет одурманивающее движение семантических волн. Каждое ее слово отточено, и проза пронизана насквозь нервными окончаниями аллитераций:

Свидетельствуют, что в вечной уличной лотерее весна распространяет пропасть зеленых билетов – и пропасть беспронгрышная, и по осени окажется золотой... если не желтым билетом... И мои эпитеты тоже стремятся – в золотые и вечные: столь щедро аттестуют – все! Мимикрия? Слова или предмета? Но вкравшийся в текст зеленый как атрибут весны необратим – и золотым посулам девичества неверен и весьма переменчив. Особенно – вечнозеленый, как золотая молодежь. И все равно, чья неверность (зелень) реалистичней и гуще: весны? Войны? Или тоски, что застопорила мне вход в тетрадь – ударной стопой Музы: куда вы? Во все тяжкие метафоры (также инверсии инвентаря)! Но легкость перевоплощений... хм, уже за холмом? И вещь, посаженная на мое перо – на час, как на кол – отпавший от мира фрукт, засвеченный на базаре мокрой тряпичей – и вся вещная новость... именительный падеж вещи – в братские пирамидки, единственно раскрывшаяся мне механика [2].

Второй принцип – стирание границ между реальностью и сном, когда описание реальных событий переходит в такое же художественно-достоверное описание сновидения. Поэтому так часто внимание автора фокусируется на описании теней, бликов и чего-то еще, столь же невесомого и туманного, как сновидение. Так в повести «В царстве Флоры», изданной журналом «Золотой век», идет на пикник по до боли узнаваемой дачной местности вдоль реки славная компания. Милые люди по дороге болтают о всякой всячине, интригуют, ссорятся, мирятся. Сугубо земная, обыденная группа. И в какой-то момент понимаешь, что это никакой не пикник, а души мертвых на пути в сторону Харона, и местность – казалось, столь знакомая – оборачивается берегами Стикса; еще миг – и процессия замирает росписью на коринфской вазе.

Уже упомянутая повесть «Ничего, кроме болтовни над полем трав» начинается с воспоминаний о реально имевшей место в 1972 году фольклорной практике студентов-первокурсников в селе Бутка Талицкого района. Реальность в произведении стремительно деформируется и усту-

пает место условности. Фабула самой повести сводится к тому, что некий юный игрок бежит за мячом сквозь города и веси, но мяч (или не мяч) хитрит и несколько раз приводит бегущего к одному и тому же окну, в котором видны героиня и ее странный собеседник:

Но лис или мяч, числитель свернутого в огненную фразу значения, пересмеивает траекторию прошлого, как чумная амазонка, зондирующая Булонские аллеи, и опять заносит преследователя – в те же алеюющие кусты: в алеюющие соглядатаи. И форсированный пунцовый – и всколыхнувшийся к фарсу фаланги: расслабленный абрис – ореол... В нем вплоботора к ветру – Полина с забранными в цвет гнева локонами, с плетеньем трудов... [1]

И сам того не желая, юноша становится свидетелем их длящегося разговора. Но на глазах изумленного читателя в этой условной истории пространство начинает смещаться и вращаться вокруг этих троих. Текст останавливает время, и оно замирает, и обращается вспять, чтобы вознести над собой юношу в колючих кустах, шиповник, розы, горящее солнцем окно, золотые локоны застывшей в том далеком лете семнадцатилетней девушки и складывающуюся из бликов и пустоты реальность полусна.

В произведениях Н. В. Горлановой («Любовь в резиновых перчатках» (1993), «Записки из мешка»), А. Е. Шабурова («Жизнь Supermen'a» (1994–97) и др.) ярко представлено так называемое «мусорное письмо» – мутирующие дневниковые записи, стилизация непрерывного литературного процесса (на салфетках в кафе, пальцем по пыли на столе и т. д.). При этом особое внимание уделяется несомненности дат, непреложности ежесекундно открываемых истин вроде: «Частушка, услышанная Антоновым А. Г. от Брюханова: *И хозяин – говно, И хозяйка – говно, А кабы не были говно, То бы налили б давно*» [3, с. 387]. Подобный же поток сознания можно встретить в романе А. Матвеева «Частное лицо», где синтезируются проза, стихотворные формы и драма.

Множество разрозненных литературоведческих исследовательских работ на данный период посвящено анализу литературы Урала, объединяющей в себе не только русскую литературу, но и литературы народов, проживающих в регионе. Когда-то эту тему активно развивал профессор Уральского университета Иван Алексеевич Дергачев. Установка на то, что литература региона (края, народа и т. д.) является лишь *частью, элементом* общероссийской литературы (а эта установка – центральная в ряде исследований региональной литературы советского периода), – это реликт унифицирующего подхода к явлениям духовной жизни.

М. М. Гиршман однажды заметил, что «часть» бывает у трупа, у живого организма «частей» нет, ибо каждый его орган есть живое целое.

Довольно широко известен на сегодняшний день прозаик Рустам Валеев, чьи тексты представляют собой прямую проекцию национальной культуры и национального самосознания в «большую литературу». Писатель – один из участников существовавшего в свое время проекта книжной серии «Современная проза Урала», организованного Виталием Кальпиди и инициативной группой современных авторов уральского региона. В книжной серии «Современная проза Урала» были опубликованы произведения авторов, представляющих собой различные течения, которые имеют место в современной литературной ситуации региона: от традиционализма до поп-авангарда. Литература рассматривается писателем Р. Валеевым как орган самосознания любой нации, народности, любого региона; своего рода мыслящее тело или ментальное «чувствилище» соответствующей целостности или общности.

При видимой бессюжетности произведений Р. Валеева бросается в глаза одна из особенностей его прозы – философичность, медитация словом. По замечанию Игоря Золотусского, «при второстепенной роли сюжета в иных рассказах они, рассказы, не выглядят рыхлыми только потому, что словно гравитационными силами души в них невидимо накрепко связаны все части, вплоть до отдельных мелких эпизодов» [4. с. 197]. Для геопоэтического подхода этот писатель интересен включенностью описываемых событий в любую географическую местность (даже при всей подчеркнутой лаконичности и предельности описываемой местности), что, впрочем, характерно и для произведений многих других писателей-уральцев, где локализация топоса оказывается в компетенции самого читателя как вид своеобразной игры, затеянной автором. Хотя очевидно, что жители Башкирии, Оренбургской или Курганской областей в качестве доминанты своей геопоэтики назовут степной простор, даль и ширь, модус распростертой земли под низким небом, подле безлесных и лесистых гор; несколько иным будет здесь и знаково-символический образ края.

Проза Р. Валеева проникнута теплом человеческой души, «со-чувствием» и «со-переживанием» изменениям в жизни героев, потребностью к нравственному исполнению долга перед людьми, способностью жертвовать привычным укладом бытия, что превращает повествование в нечто самостоятельное и вполне оригинальное. Р. Валеев не рисует конфликты, а воссоздает жизнь. «Произведения Рустама Валеева никак не похожи на те многочисленные повести и рассказы, которые ныне появляются у нас в обезличенном множестве и создают впечатление, что делали их на

фабрике синтетического волокна, которое все больше и больше заменяет в нашей жизни естественный продукт. Прежде всего рассказы Валеева отличаются от массовой литературной продукции своей человечностью, удивительно мягкой и ненавязчивой манерой авторского осмысления и переживания» [Там же]. Его произведения – это сплав медитативной лирики, где все чувства и ощущения «на грани», где крайняя степень лиризма, синтезируясь с кажущейся простотой слога и лаконичностью повествования, превращается в неповторимую по охвату эпопею жизни, соединенную мельчайшими звеньями миниатюр, рассказов, повестей и новелл, не имеющих ни начала, ни видимого конца, какого-либо внешне-го потрясающего воображение конфликта, как не имеет их и сама жизнь. В рассказах, в основном ведущихся от имени первого лица (будь то маленький мальчик с разбитым носом, влюбленный юноша или глубокий старик, уже присматривающийся к бездне Вечности), чувствуется бие-ние одного сердца – тонкое дрожание натянутой над пропастью Времени нити Жизни, в котором хитро переплетаются воедино все созданные им картины. Если попытаться определить главное чувство прозы Рустама Валеева, то это чувство Исхода и Возвращения. При этом писатель отдает себе отчет, что никогда и никуда вернуться нельзя уже только потому, что никакого Возвращения в природе не существует. И именно поэтому вернуться необходимо.

Проблеме Исхода и Возвращения посвящена книга рассказов Александра Попова «Соседи по свету». В ней поднят вопрос о возвращении к истокам вселенной, к установлению диалога как взаимопроникновению двух сущностей в самом процессе диалога людей, вдруг постигающих свое сокровенное, доопытное единство. Произведения А. Попова принадлежат к разряду ярких литературных экспериментов («Дневник директора школы: 2004/2005 учебный год» (2005), «Райские яблоки» (2006) и «Соседи по свету» (2007)). Особое место в литературном процессе на сегодняшний день могут занять две книги Александра Попова – «Соседи по свету» и «Райские яблоки». Это книги-эксперименты, соединяющие в себе графику (живопись, фотографию) и слово.

«Соседи по свету» – вольный диалог писателя и художника, издание, содержащее две книги под одной обложкой: «Соседи по свету» А. Попова и «Дерево, полное птиц» Л. Симоновой. Их творчество родственно в чем-то корневому и главному: с одной стороны, каждому удалось нащупать свою, уникальную тропу движения к сути, к истокам вещей, с другой, основа их творчества – самозабвенное доверие к миру, открытость его энергиям. Диалог со вселенной, ведомый в детстве многими, перерастает

здесь границы художественного приема, творческого метода. Диалог становится насущной необходимостью. Оба проекта не случайно принадлежат издательству Игоря Розина – это объясняется концептуальной похожестью книг. На наш взгляд, было бы актуально назвать подобные работы «за-словесными диалогами» (или «диалоговым изданием»).

«Райские яблоки» Александра Попова – не сборник, а «книга рассказов», и это определение является оправданным и максимально верным. Посвященная теме любви, неисчерпаемой и вечной, книга остается пронзительной и чуткой, страстной, гениально простой и сложной одновременно в своем исполнении (перефразируя Борхеса, можно сказать, что полотно мировой литературы соткано из нитей любовных историй). Стилевое решение книги «Райские яблоки» довольно своеобразно. Писатель постоянно соединяет графическое исполнение своих рассказов (фигурный текст) с философским наполнением всей книги, то есть соединяет знак и образ, или прообраз, воедино (смысловые доминанты: Женщина – Любовь – Родина – Святыня, Женская Грудь – Жизнь – Круги вселенной – Бесконечность). Книга (как материальная составляющая) превращается в один живой организм, в котором все части органичны и информативно точны. Попов берет за исходный материал акростих, заполняя его лирическим содержанием своей прозы, и круглая сфера отточенных слов в сочетании с такими же «круглыми» фотографиями Александра Данилова трансформирует форму в самостийно бытующее содержание.

Стиль Попова – грациозное балансирование между лаконичностью Э. Хемингуэя и бытовизмом Л. Петрушевской в сочетании с несдержанной лиричностью и обилием метафор. Каждая фраза – взрыв смысла, а все вместе – необычная, «самовитая» литература. Константин Рубинский, поэт и драматург, определяет его стиль так: «Нынче комплимент есть такой: “крепкая поэзия”, “крепкая проза”. Хорошо сбита, мускулистая, обветренная, до золотистой стружки обточенная, ядреная. Вот этого у Попова нет. Его проза принципиально некрепкая. Она пахнет нежностью и слезами, яблоками и спиртом. Она пошатывается, как табуретка в квартире, где давно не ступала нога мужчины. Она поскрипывает. Она расплывается, как мир, увиденный поэтом сквозь слезы сочувствия... И в этом тоже залог беззащитной настоящей этой прозы, ее неровной, с комком в горле, подлинности» [5, с. 7]. Автору удастся, вычерчивая отчетливые линии сюжета, уловить то светящееся, манящее к себе таинственное пространство, которое пульсирует по ту сторону слов.

Такой же опыт сплава живописи, графики и слова представляет собой книга С. Нефедова «Лунная походка» (2007). Сергей Нефедов – ху-

дожник, поэтому «чувство холста» придает ему жизненное равновесие и в литературе. Рисунки автора стали вполне достаточными комментариями к книге.

«Лунная походка» – первая его изданная книга – включает новеллы и миниатюры, весьма необычные по жанру. В текстах С. Нефедова – фрагменты тридцатилетнего опыта душевных страданий и самонаблюдений. Многие его тексты, безусловно, исполнены тонкой игры, но это игра эстетическая (как часть самой словесной формы), но никогда не игра экзистенциальная. Рассказы Нефедова в этом смысле не литература, а, скорее, исповедь. На внешнем уровне герой Нефедова слаб, он вполне осознает, что по всем общепринятым параметрам он неудачник, аутсайдер, маргинал. Он немолод, болен, побежден жизнью; ничто, на чем строится земное человеческое счастье, ему не удалось: не осталось у него семьи, нет ни положения, ни денег, ни славы. Лишь пожизненная бедность и одиночество, растущее с годами. Но он сберег свою глубинную нежность и доверчивость, свое чувство родства с вещами и растениями. Герой Сергея Нефедова – порой чудаковатый и нелепый, порой с натуральным, играющим в крови витамином русской юродивости, но остающийся большим ребенком мечтатель.

По верному замечанию издателя сборника новелл «Лунная походка», «не стоит дополнительно подсвечивать осколок стекла или озерную гладь, на которые падает лунный луч: чудесное мерцание исчезнет. Он сказал это в том смысле, что не следует выкатывать тяжелых орудий литературного и иного глубокомыслия по поводу легких и изящных “статуэ-

мифопоэтическим. Однако сам Ф. Сологуб в качестве источника темы для своего произведения указывает не русскую сказку, а рассказ американского писателя Н. Готорна «Снежная кукла» [2, с. 730]. Зачем же Сологубу понадобился американский претекст? Прежде всего, следует отметить жанровое своеобразие произведения Н. Готорна – фантастический рассказ или, точнее, рассказ-сказка; подобную структуру избирает и Ф. Сологуб. М. П. Гецевичюте отмечает жанровый эклектизм литературной сказки начала XX века: сюжеты волшебных сказок насыщаются реалистическими подробностями, социальной сатирой, философско-политическим подтекстом, контаминируют образы, принадлежащие к различным национальным культурам и религиозным конфессиям, нередко сказочный сюжет наполняется экзистенциальной проблематикой, сказка возвращается к мифу [3].

Основное отличие рассказа Готорна от русской сказки – присутствие образов папы и мамы, взрослых, занятых житейскими делами (отец торгует в лавочке, мать занята починкой одежды). Именно они становятся виновниками смерти Снегурочки, а не естественный годовой цикл. И у Сологуба присутствуют образы родителей, заставивших Снегурочку, которую они приняли за замерзшую девочку, сесть к камину, напоили горячим чаем, закутали в одеяло – и тем самым погубили. Оба писателя противопоставляют «взрослых» (скучных) «детям» (мечтателям), обыденную жизнь – радостной игре (у Готорна – *снежная кукла*; у Сологуба – дети весело *играют*). Для игры характерен сплав веры и безверия [4, с. 27], ребенок относится к игре и всерьез, и «понарошку». Дети играют, так как испытывают в игре удовольствие, это особая «территория» свободы для творческой фантазии. Своим вмешательством, даже из благих побуждений, взрослые все портят, сказка исчезает.

В отличие от реалистического и от романтического искусства, символизм, полагал Сологуб, должен принять и Альдонсу, и Дульцинею: «В каждом земном, грубом упоении таинственно явлены красота и восторг». Такую эстетическую позицию Сологуб называет «мистической иронией», суть которой заключается в принятии мира, но не в его обыденном, а в преображенном виде, когда за иронически очерченной завесой случайностей сквозит «вечный мир свободы».

«Грубой бабище» – жизни противопоставлена чистая, прекрасная и нежная Смерть. Пошлая обыденность враждебна красоте; идеал в реальности не может быть воплощен. Только «дети» (мечтатели, чистые души) в «игре» (творчестве, свободном от прагматической направленности) могут увидеть истинную красоту, таинственно сопряженную со

смертью. В первой главке-прологе, отвлеченной от конкретного времени и места, некие дети просят Снегурочку побыть с ними, но потом она тает, и «тот, кто знает» говорит детям: «Тает Снегурочка у наших очагов, под кровлю нашего семейного дома. Там, на высокой горе, где только чистое веет и холодное дыхание свободы, живет она, белоснежная». Дети просятся уйти туда, на высокую гору – в ответ «улыбается мать и плачет» [5, с. 352–533]. Ф. Сологуб соединяет Снегурочку с холодом высот духа, с миром, внеположенным жизни, что совсем не соответствует варианту народной сказки, записанному В. И. Далем, – там Снегурочка зарождается из комочка снега, положенного на печку. А. Н. Афанасьев так комментирует этот сюжет: «Переноса миф о рождении облачной нимфы под домашнюю кровлю, фантазия присвоила благодатное действие весеннего тепла – очагу, как божеству, которое благословляет и охраняет семейное счастье» [6, с. 293]. По Сологубу, счастье и красота не живут около уютных домашних очагов.

Обращение к контексту литературной жизни начала XX века позволяет увидеть в сказке «Снегурочка» отражение литературной полемики (и прямой, и косвенной) между Ф. Сологубом и М. Горьким [7]. Это не была личная вражда, это было столкновение эстетических позиций.

М. Горький в 1896 году опубликовал в «Самарской газете» статью «Поль Верлен и декаденты» [8]. По его словам, он преследовал социально-педагогическую цель борьбы с антиобщественным явлением, каким он считал декадентство – эти «песни разлагающейся культуры», болезненно-извращенную литературную школу, с ее апологией безумия, патологии, смерти.

М. Горький полагает, что когда-то эти декаденты были чистыми детьми, с нежной и чуткой душой, но в силу различных условий они выросли более нервными и более чуткими к восприятию внешних впечатлений: «...Декаденты – люди, изнемогавшие от массы пережитых впечатлений, чувствовавшие в себе поэтические струны, но не имевшие в душе камертонов в виде какой-либо определенной идеи, – юноши, желавшие жизни, но истощенные еще до рождения».

В замысел романа Ф. Сологуба «Мелкий бес», как показывает М. Павлова, первоначально входил сатирический сюжет о двух посредственных литераторах. Один из них, Скворцов, печатавшийся под псевдонимом Шарик, в качестве одного из прототипов имел М. Горького. Исследовательница приводит фрагменты из записи Сологуба, озаглавленной «Мещанское в словесности», в частности: «Провинциализм сказывается в литературе. <...> Провинциализм в литературе – нечто мелкое, не-

образованное. Талантливые представители его – Горький, Мельшин, Гарин» [9, с. 291].

В современной Горькому критике главы о Шарике и Тургеневе, не включенные в окончательный текст романа, но напечатанные в «Речи» (1912), были прочтены как злобный пасквиль на Горького. В том же году, когда Сологуб публикует роман «Дым и пепел» – третью часть «Творимой легенды», М. Горький пишет цикл «Русские сказки» (возможно, учитывая опыт «сказочек» Сологуба). В третьей «сказке» им высмеяны создатели «кладбищенской литературы», в том числе и Сологуб – в образе Смертяшкина.

Сам Горький потом говорил, что не имел в виду Сологуба (отметим, что в произведениях Сологуба смерть никогда не окрашена в черный цвет, его Смерть – белая и светлая), это собирательный портрет (как и у Сологуба Шарик – не буквально Горький).

М. Горький и Ф. Сологуб по-разному понимали назначение искусства. М. Горький ратовал за общественно-полезное, гражданское искусство, верил в социальный прогресс, в революционное изменение общества.

Сказку «Снегурочка» Ф. Сологуб написал в 1908 году, в тот мрачный год, когда в России была возобновлена смертная казнь, против чего протестовал Л. Толстой в статье «Не могу молчать». Л. Андреев создал «Рассказ о семи повешенных», А. Блок – цикл «На поле Куликовом», с его героическим и жертвенным пафосом: «Плачь, сердце, плачь...» Вопрос о дальнейшей судьбе России заставлял оглянуться на традиции прошлого.

В том же 1908 году В. Хлебников написал пьесу «Снежимочка (Рождественская сказка)», в которой отразил свои славянофильские настроения (о чем свидетельствуют прямые отсылки к пьесе А. Островского и опере Н. Римского-Корсакова «Снегурочка») [10]. В. Хлебников мечтает о запрете на употребление слов иностранного происхождения, «русскость» подчеркивают имена героев (Березомир, Снежак, Белый боярин и т. п.), наряженных в русские одежды. Апофеоз «русского духа» звучит в финале: «Смелее! Смелее, славяне!» Герои мечтают возродить Россию ввиду «близкой сечи» (вероятно, автор имел ввиду конфликт в Черногории, назревание Первой мировой войны). В пьесе отчетлив злободневный политический контекст: упоминаются речи Каутского, идеи атеизма выражены в словах рабочих («И никаких, значит, леших нет. И все это нужно, чтобы затемнить ум необразованному человеку... Вообще ничего нет, кроме орудий производства»), характерно обращение «товарищ Борис», эпитет «черносотенные глаза» [11, с. 583]. В конце

пьесы В. Хлебникова Снежимочка исчезает, ей нет места в новой жизни, хотя новые герои благоговейно хранят память о ней.

Можно предположить, что свою «Снегурочку» Ф. Сологуб писал в полемике с горьковским отрицанием декадентства и хлебниковской славянщиной, подчеркивая *американский* источник. «Снегурочка» Ф. Сологуба – рождественская история, проникнутая не ужасом насильственной смерти, а надеждой на возрождение, на светлое чудо, о чем свидетельствует начало истории, выражающее идею вечного возвращения: «Опять, опять мы были дети! Ждали елки, праздника, радости, подарков, снега, огоньков, коньков, салазок. Ждали, сверкая глазами. Ждали» [5, с. 533].

У Сологуба уже был написан рождественский рассказ «Рождественский мальчик» к годовщине событий Кровавого воскресенья (9 января 1905 года). Однако и в нем политическое событие получает мифологическое, метаисторическое толкование как проявление извечной борьбы метафизических сил: Добра и Зла, Жизни и Смерти, Бога и Зверя, а в финале звучит надежда на светлое Рождество, а не на Кровавое воскресенье [12].

Теперь посмотрим, каковы отличия «Снегурочки» Ф. Сологуба от рассказа Н. Готорна. Рассказ Н. Готорна адресован взрослым, завершается дидактическими советами, морализирующими увещеваниями. В рассказе Сологуба главное – не поучение, а светлая игра («красное солнце светило ярко и весело», «казалось ласковым, добрым и светло-задумчивым», «весь снег улыбается и радуется», «ночь святая и таинственная», «чародейная сказка обвеяла тихий сад тайными очарованиями», «звонкие взрывы смеха», «всем трем было весело, как никогда раньше»).

Взрослые в рассказе живут «обыденной», «настоящей» жизнью. Отец читает «Русское богатство» (народнический журнал с гражданской тенденцией, где печатались повести из крестьянского быта, о народных страданиях). Он – учитель в гимназии; преподает русский язык, но его зовут «немчура» («Очень аккуратный. Верил только в то, что знал и видел. <...> Ученики побаивались Николая Алексеевича, потому что он был необыкновенно систематичен и последователен»). Мать – феминистка («Кротко и твердо верила она, что женщины не плоше мужчин способны посещать университет и ходить на службу во всякий департамент. С дамами безыдейными Анна Ивановна не зналась»). Этим гражданским движениям, умозрительным теориям и идеологиям Сологуб противопоставил чудо детской игры, делающее жизнь интересной, яркой, полной необыкновенных воплощений («Снегурочка под их быстрыми пальцами вырастала как живая. И все черты, самые тонкие, возникали точно, слов-

но лепилась из снега живая человекоподобная душа. Нежные снежные комья лепились один к другому в сплошное нежное снежное тело»).

Итак, в «Снегурочке» Ф. Сологуб использовал в качестве основы русскую народную сказку с ее мифологизмом. Вместе с тем, сказка, если рассматривать ее в литературном контексте, выполняет функции не сказочные: функцию полемики и функцию эстетической декларации. Не последнюю роль в расширении функций используемого сказочного сюжета играют отсылки к творчеству американского романтика Н. Готорна, «переключающие» внимание читателя с сугубо русских традиций и реалий в широкий контекст европейской культуры.

-
1. *Липовецкий М. Н.* Поэтика литературной сказки. Свердловск, 1992.
 2. *Готорн Н.* Избранные произведения: В 2 т. Л., 1982. Т. 2.
 3. *Гецевичюте М. П.* Прозаическая сказка в творчестве символистов (1895–1917) : автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Пермь, 2004.
 4. *Хейзинга Й.* Homo Ludens: В тени завтрашнего дня. М., 1997.
 5. *Сологуб Ф. К.* Собрание сочинений: В 6 т. Т. 3. М., 2001.
 6. *Афанасьев А. Н.* Дерево жизни : избр. ст. М., 1983.
 7. *Никитина М. А.* М. Горький и Ф. Сологуб : (К истории отношений) // Горький и его эпоха: исслед. и матер. М., 1989. Вып. 1.; *Павлова М.* Писатель-инспектор: Федор Сологуб и Ф. К. Тетерников. М., 2007.
 8. *Горький М.* Собрание сочинений: В 30 т. М., 1953. Т. 23.
 9. *Павлова М.* Писатель-инспектор: Федор Сологуб и Ф. К. Тетерников.
 10. *Григорьев В. П.* Велимир Хлебников // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов): В 2 кн. М., 2001. Кн. 2.
 11. *Хлебников В.* Избранные сочинения. СПб., 1998.
 12. *Барковская Н. В.* «Рождественский рассказ» на уроках литературы в среднем звене // Филологич. класс. 2001. № 6.

«Проза поэта» как жанрово-родовой феномен (на материале «Повести о Сонечке» М. Цветаевой)

«Проза поэта» является своеобразной формой художественной речи, совмещающей в себе характерные черты, традиционные для прозы и поэзии. У прозы этот феномен «заимствует» развитие сюжета, событийность, внимание к детали, наличие системы образов, некоторые особенности композиции; у поэзии – эмоциональность, яркое выражение и развитие различных чувств, наличие метрически организованных и рифмованных отрывков, анафорической композиции, звукописи, создание особого ритма.

Феномен «проза поэта» обладает отличительными жанровыми особенностями, организующими особую ритмическую структуру произведений и проявляющимися на уровне композиционном, лейтмотивном, синтаксическом, метрическом. В данной статье мы попытаемся раскрыть специфические жанрово-родовые черты феномена «проза поэта» на примере «Повести о Сонечке» М. Цветаевой.

Учитывая авторский вариант жанра, повесть, можно говорить об отнесенности «Повести о Сонечке» к прозаическим произведениям. Но необходимо отметить, что это авторский вариант феномена «прозы поэта», в котором сочетаются признаки, характерные как для прозы, так и для поэзии.

Композицию феномена «проза поэта» характеризуют отсутствие пространных вступлений, быстрая смена событийного плана, фрагментарность повествования, смена временных пластов, субъектов и объектов действия и речи, сложность ассоциативной связи между частями и главами произведений. Перечисленные черты способствуют созданию особой ритмической организации произведения, замедлению или ускорению ритма в определенных отрывках текста.

Наиболее ярко фрагментарность, сложность повествования как родовой признак лирической книги проявляется в «Небесных верблюжатах» Е. Гуро, где отмечается полное отсутствие событийной линии, сюжета. Части и главы произведения представляют собой выражение интимно-

личностных эмоций, настроений и мыслей, рождающихся и связанных по принципу ассоциации. Эта особенность обуславливает отсутствие в тексте пространственных вступлений, четкой сюжетной линии, определенного героя.

В «Повести о Сонечке» М. Цветаевой, напротив, легко прослеживается развитие определенного сюжета, событий, основанных на биографическом материале. Но каждый эпизод сопровождается эмоциональными лирическими комментариями, выражающими движение чувств автора, изображением эмоций, переживаний, испытываемых героиней в данный момент, поэтому лирические этюды, зарисовки следуют друг за другом в соответствии с хронологическим развитием реальных событий жизни поэтессы.

Особенно ярко сложность композиции в произведении М. Цветаевой выражается в смене временных пластов и субъектов речи, создающих ритмическую организацию прозы. Так, например, момент расставания героев сознательно замедляется делением текста на отдельные главки, что символизирует разрывы во времени.

В повести М. Цветаевой через смену направленности на объект речи реализуется монтажный композиционный принцип. Монтажный принцип композиции может маркировать напряженные сюжетные ситуации, с кинематографической наглядностью передавая многослойность повествования, смену ракурса изображения, акцентирование главного и его усиления, характер авторской оценки и др. Принцип композиционного монтажа отражает сложность действий, переживаний, событий, а вовсе не фиксирует их прерывистость, несвязанность.

Прием монтажа реализуется в оформлении диалога в одну строку и в оформлении отдельных сцен в традициях драматических жанров. Исследователи явления билингвизма в русской литературе отмечают, что драма становится переходным этапом между стихом и прозой в силу особого способа организации текста [1, с. 35].

В «Повести о Сонечке» М. Цветаева часто прибегает к принципам драмы в оформлении некоторых сцен и диалогов:

Вчера сижу у Евгения Багратионовича и веду шутя следующий диалог с бабой:

Баба: – Красавица, кому папиросы набиваешь? Муженьку?

Соня: – Да.

Баба: – Тот, что в белых брюках?

Соня: – Да.

Баба: – А что же ты с ним не в одной избе живешь?

Соня: – Да он меня прогнал. Говорит, больно подурнела, – а вот папиросы набивать велит – за тем и хожу только, а он другую взял [2, с. 222].

Часто в напряженные диалоги вводятся авторские описания действий героев, их настроений, что соотносится с введением ремарок в драмах:

- Софья, Евгеньевна, я могу уйти. Мне уйти, Марина Ивановна?
- Нет, Володечка.
- А мне уйти? (*Сонечка, с вызовом.*)
- Нет, Сонечка. (*Пауза.*) А мне, господа, уйти?
- Смех [Там же, с. 192].

К драматическому минимуму сведены обычно авторские ремарки в монологах героев: «Ну, прощай, моя девочка! (*Трижды крестит.*) Я за тебя тоже буду молиться. Поправляйся, возвращайся здоровая, красивая, румяная!», «Нет, Марина! не могу! я это вам – спою! (*Вскакивает, заносит голову и поет то же самое. Потом, подойдя и становясь надо мной:*) – Теперь скажите, Марина, вы это – понимаете? Меня, такую, можете любить? Потому что это мои самые любимые стихи. Потому что это (*закрытые глаза*) просто – блаженство». [Там же, с. 206].

Подобный способ оформления прозаических произведений дополнительно визуализирует текст, и, как следствие, устанавливает определенный ритмический рисунок. Безусловно, это объясняется самой природой драмы, которая строится на динамике, действии, исключает какие-либо описания. По замечанию Т. Ф. Семьян, данным визуально-графическим приемом оформления текста задается «дискретность прозаической страницы неклассического типа» [3, с. 76].

«Проза поэта» характеризуется концентрацией символических образов, раскрывающих идейный замысел произведения. Такая насыщенность создается с помощью повторов определенных символов, метафор.

Наиболее яркими символами в «Повести о Сонечке» М. Цветаевой являются кресло героини как знак ее убежища и спокойствия, «рыжие непроданные башмаки» – образ тяжелой жизни и возможности самоопределения, граммофон, рождающий ассоциацию с голосом героини. В конце повести все символы, приобретающие особую силу в момент расставания с героиней, объединяются в одном абзаце, чтобы подчеркнуть, наиболее ярко выразить все чувства, связанные с Сонечкой.

Особая концентрация символики и, как следствие, многократные лексические повторы, а также повторы целых фраз или их компонентов формируют особую ритмическую организацию прозаических произведений. Исследователи отмечают, что в данном случае прозаики не копируют те типы повторов, которые специфичны для поэтических текстов, а используют сам принцип регулярного повторения определенных частей содержания [4, с. 29].

В целом в прозе М. Цветаевой лексические повторы выполняют особую функцию, приобретают особую семантическую нагрузку, позволяя поэту экспериментировать над словом, его значением, способом словообразования. Например, в «Письме к Амазонке» значение слова подчеркивается и усиливается подстановкой однокоренного, повторяющегося слова. Такая игра этимологией не воспринимается как случайная тавтология, это сознательное повторение наделяет слова новым, более глубоким смыслом, который рождается будто сам собой: «Любовная любовь – детство. Любящие – дети. У детей не бывает детей»; «Слишком цельное целое. Слишком единое единство».

Одним из средств формирования образности художественного произведения является синтаксис «прозы поэта». «Повесть о Сонечке» М. Цветаевой характеризуется обилием различных знаков препинания, получающих значительную семантическую емкость, превышающую нормы современного русского языка. Каждый смысловый и интонационный расклад повести щедро подчеркнут знаками пунктуации. Знаки препинания в «прозе поэта» имеют большую функциональную нагрузку, чем в «обычной» прозе, выражая не только синтаксические, но и разнообразные стилистические функции. «Семантическое расстояние» (Л. А. Новиков) между языковым и смысловым значением здесь значительно возрастает, а сама семантика слова заметно углубляется и расширяется благодаря введению знака [5, с. 57]: «Однажды в какой-то столовой (воблиный суп с перловой крупой, второе сама вобла, хлеба не было, Сонечка отдала Але свой) она мне их показала – сидели за столиком, ей с высоты английских шей кивнули (потом она к ним побежала) – голубоглазые, фарфоровые, златоволосые, в белых, с выгибом, великокняжнинских шляпах...»; «В один из ее предотъездных дней я застала у нее громадного молодого солдата, деликатно присевшего с краю пикейного одеяла, разложив по защитным коленам огромные руки: раки» [2, с. 134].

Часто авторские знаки препинания маркируют перенос, появляющийся в «прозе поэта» как аналог так называемого *enjambement*, возникающего на месте разрыва предложения. Перенос в стихе возникает тогда, когда метрическое членение не совпадает с синтаксическим, а в «прозе поэта» когда деление текста на абзацы (строфы) не совпадает с концом предложения:

Последняя минута. Скажу или нет? Скажет или –

Просто, как если бы всю жизнь только это и делал, обнимает меня за голову, прижимает к груди, целует в голову, целует в лоб, целует в губы [Там же, с. 183].

В. М. Жирмунский отмечал, что «наиболее характерным признаком переноса является присутствие внутри стиха синтаксической паузы, более значительной, чем в начале или в конце того же стиха» [6, с. 154]. В «прозе поэта» такой значительностью обладает конец абзаца благодаря появлению авторского знака препинания, семантически более емкого, выходящего за рамки современного русского языка.

Необходимо отметить, что в «прозе поэта» не всегда *enjambement* разрывает фразу, распределяя ее на два абзаца. Чаще синтаксическая пауза заканчивает или начинает новый абзац, семантически тесно связанный с последующим или предыдущим. В данном случае синтаксическая пауза обретает большее семантическое значение, образуя некоторое «пространство», которое читатель сам должен заполнить смыслом, чувствами, а возможно, и словами. В. М. Жирмунский отмечал: «Обособленное переносом, слово приобретает необычайную значительность» [Там же, с. 158]:

...О, я этого белокурого всадника тоже не искала, и даже не ждала, зная, что предстанет – в свой срок на своей строке! – в конце этого гимна одинокому труду и росту, этого гимна одиночеству в уже двенадцатый его час в мире...

– видение белого, но не всадника: гребца, пловца, тихоокеанского белолицего дикаря стойком на щепке, в котором я того белокурого всадника...

Существенное значение для появления переноса имеет расстановка слов. Появление различных компонентов фразы на синтаксически не свойственных им местах, разрыв привычного расположения синтаксических компонентов являются своеобразными предпосылками для появления переноса.

Ярким признаком феномена «прозы поэта» как переходного явления является наличие стихового элемента в структуре прозы. В «Повести о Сонечке» М. Цветаевой наблюдается наиболее очевидный способ экспансии стихового начала, по замечанию Ю. Б. Орлицкого, – стихотворная цитация, «монтаж в прозаическую ткань, превращающий прозаический текст в прозиметрический» [7, с. 78]. Причем встречаются как привычные для читателя стиховые формы, так и свободные стихи.

Наиболее ярким родовым поэтическим признаком в структуре прозы является появление строфичности, соотношения, уравновешенности абзацев прозаического произведения. Как правило, абзац представляет собой одно-два предложения. Такая тенденция свойственна для версэ, предполагающего особую урегулированность объема строф:

...А теперь – прощай, Сонечка!
Да будешь ты благословенна за минуту блаженства и счастья, которое ты дала другому, одинокому, благодарному сердцу!
Боже мой! Целая минута блаженства! Да разве этого мало хоть бы и на всю жизнь человеческую?.. [2, с. 251]

Стиховое начало проявляется также и при появлении в структуре прозы метрических, рифмованных отрывков, анафор и звукописи.

Метр в «прозе поэта» не распространяется на весь текст целиком, чаще он возникает словно случайно, в каких-либо определенных отрывках*. В. Е. Холшевников называл подобные явления «случайными метрами».

В «Повести о Сонечке» М. Цветаевой можно говорить о метризации текста, имеющей особое композиционное или смысловое значение, то есть возникающей в определенных, семантически нагруженных отрывках, фрагментах: «да, ее считали злой» (хорей), «любить – полюбить – разве это стихи» (амфибрахий), «весь остающийся жар бережа», «вижу игру темно-синего света» (дактиль).

Подчеркивает сближение прозаических и стихотворных родовых форм появление рифмованных отрывков в структуре прозы: «Наконец – он: Господин в *плаще*. Не подошел, а отошел, *высотой*, как плащом, отъединяя меня от *всех*, вместе со *мною*, к краю сцены...» [2, с. 159]. Иногда автор выносит рифмующиеся слова в конец строк, а это является прямым соотношением со стиховой организацией текста наряду с четкой строфичностью.

Цельность прозаического произведения, характеризующегося фрагментарностью, коллажностью, монтажным композиционным принципом построения частей, обеспечивает анафорическая композиция, сообщающая тексту определенный ритм.

В «Повести о Сонечке» анафорическая композиция в полной мере реализуется к концу произведения, объединяя отдельные главки повести в тематические блоки. В некоторых случаях повторение является скрытым: оно не подчеркнуто повторяющимися словами, а только намечается семантически тождественными тематическими рядами.

Я не помню часа и числа, когда она умерла. Меня не было в Москве.
Сестра, наверное, помнит. Мне кажется – под вечер. Когда же это было?
Летом, да. Летом. *Тогда прилетели Челюскинцы.*

Она так часто вспоминала Вашу маму. <...>

* Мы не рассматриваем такие эксперименты, как, например, романы А. Белого.

«Когда прилетели Челюскинцы...» Значит – летом 1934 г. Значит – не год назад, а целых три. Но год – или три – или три дня – я ее больше не увижу, что – всегда знала, – и она никогда не узнает, как...

Нет! она навсегда – знала.

«Когда прилетели Челюскинцы» – это звучит почти как: «Когда прилетели ласточки»... явлением природы звучит... [2, с. 249] (курсив наш. – Е. Ф.)

Появление звукописи в прозаическом произведении позволяет создать более осязаемый, объемный, целостный образ, то есть, по сути, выполняет в «прозе поэта» те же функции, что и в стихе. Звуковые повторы обычно тесно взаимодействуют с другими изобразительными средствами – синтаксической структурой, метром и т. п.

«Повесть о Сонечке» М. Цветаевой представляет собой яркий пример взаимодействия родовых признаков поэзии и прозы. Прозаическая структура повествования насыщается поэтическими элементами, позволяя автору создать особый тип художественной речи, называемой «прозой поэта». Подобный синтез родовых признаков не является искусственно созданным, черты феномена отражают тип художественного мышления писателя, его восприятие мира, желание придать прозаическому произведению эмоциональность, личность.

-
1. Иващенко Е. Г. Эволюция литературного билингвизма в творчестве В. Набокова (взаимодействие стиха и прозы) : дисс. ... канд. филол. наук. Благовещенск, 2004.
 2. Цветаева М. И. Сочинения: В 2 т. Т. 2.: Проза, письма / сост., подгот. текста, коммент. А. Саакянц. М., 1988.
 3. Семьян Т. Ф. Визуальный облик прозаического текста. Челябинск, 2006.
 4. Минералова И. Г. Литература поисков и открытий: (Жанровый синтез в русской литературе рубежа XIX – XX вв.) : учеб. пособие для спецкурса и спецсеминара. М., 1991.
 5. Новиков Л. А. Стилистика орнаментальной прозы Андрея Белого / отв. ред. Ю. Н. Караулов. М., 1990.
 6. Жирмунский В. М. Теория стиха. Л., 1975.
 7. Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе: Очерки истории и теории. Воронеж, 1991.

Жанр рассказа в творчестве В. П. Аксенова

Творчество классика современной русской литературы В. П. Аксенова, особенно в дебютный период, ассоциируется, прежде всего, с его повестями «Коллеги», «Звездный билет», «Апельсины из Марокко» и романом «Пора, мой друг, пора!» И сейчас уже мало кто помнит, что дебютировал писатель... рассказами. В № 7 журнала «Юность» за 1959 год появились два его творения в малом жанре – «Наша Вера Ивановна» (позднее – «Полторы врачебных единицы») и «Асфальтовые дороги». А начиная с 1962 года (как раз между «Звездным билетом» и «Апельсинами из Марокко») обращение к рассказу становится постоянным. Так, в «Новом мире» (1962, № 7) публикуется еще два небольших текста: «На полпути к Луне» и «Папа, сложи!»

Рассказы «выручили» В. Аксенова в «кризисном» для жизни и творчества 1964 году. Сначала выходит из печати сборник «Катапульта», а в двенадцатом номере «Юности» публикуются разнообразные по стилю и творческой направленности рассказы: «Дикой», «Местный хулиган Абрамшвили», «Маленький кит – лакировщик действительности». Наконец, в 1965 году («Юность», № 6) печатается «рассказ с преувеличениями» «Победа», а в 1966 году – сборник «На полпути к Луне», вобравший все лучшее в жанре рассказа, что сделано литератором в 1960-е годы. Однако все это не более, чем биографическая справка. Гораздо важнее проанализировать *концепцию* рассказа в творчестве В. Аксенова этого периода.

В 1969 году в журнале «Вопросы литературы» была проведена небольшая дискуссия о проблемах современного рассказа. Среди вовлеченных в нее прозаиков оказался и В. Аксенов. В своем выступлении он говорил: «Настоящая проза должна дать читателю то, чего он не найдет ни в одной хронике. Внутреннюю жизнь факта. Это может быть выражено либо в форме исповеди, в форме напряженной и даже сверхнапряженной психогаммы, почти ошеломляющего социального открытия; либо открытием нового героя, социально-психологического типа, либо путем сдвига видимой действительности, поворота к гротеску, фантазмагории. Рассказ – школа прозы» [1].

Можно сказать, что писатель фактически сформулировал *собственную концепцию* в малом жанре. И, следовательно, целесообразно сопоставить авторскую теорию с его же практикой. Действительно, факт как самоценное явление никогда не интересовал автора. То или иное конкретное проявление действительности занимало В. Аксенова только с точки зрения исследования первопричин, психологической подоплеку, поведения людей и проч., то есть именно «внутренность» или «физиологичность» становилась важнейшей. Сам же феномен действительности либо отдвигался на задний план, либо растворялся внутри «физиологии».

Приведем два конкретных примера. В рассказе «С утра до темноты» фабула отталкивается от конкретного факта – внезапной болезни отца героини повествования. Но это конкретное обстоятельство оказывается моментально оттесненным на задний план, главным становится исследование состояния человеческой души вне внешнего мира сквозь призму такого состояния. Иными словами, В. Аксенов заставляет читателя осознать внутренние психологические пружины происшедшего события. Казалось бы, что для героя рассказа болезнь, пусть даже смертельная, практически незнакома ему человека? («Гекаба... Что ему Гекаба?») И, скорее всего, в любой другой ситуации ничего не изменилось бы для молодого человека. Но обостренное чувство, присущее герою в настоящий момент, и психологическая атмосфера вокруг совершенно иначе раскрывают произошедшее событие. В результате происходит *переосмысление* нравственных основ личности и прежде всего таких понятий, как любовь и время. Герой, вероятно, впервые задумывается над стремительностью, необратимостью жизни, ее брэнностью и неизбежной конечностью. Личность, следовательно, переходит на новую ступень мирозерцания. Окружающий мир не кажется таким уютным и комфортным, как было еще в начале дня. Ощущаются дисгармония и неустроенность: «На улице продолжается солнечный ветреный день... Публика толпится возле автоматов с газированной водой. Тяжелый грузовик с прицепом везет бетонные плиты... Всюду на лотках масса клубники. Темно-красные горы клубники... Афиша летнего мюзик-холла. Дзинь-дзинь падают монеты. Кто-то целуется» [2]. Эффект дискомфорта достигается через резкие короткие предложения, построенные так, что каждая последующая предикативная единица не раскрывает смысл предыдущего, но несет в себе новую информацию. Финал этого небольшого рассказа приоткрывает внутреннее состояние психики уже, по сути, другого человека.

Получается, что рассказ «С утра до темноты», несмотря на некоторую фрагментарность или очерковость, достаточно отчетливо подтверж-

дает заложенную в нем сверхидею – за каждым (даже на первый взгляд незначительным) событием стоит определенная, зачастую психологически обостренная ситуация, которая мотивирует конкретные человеческие поступки. А за каждым подобным происшествием стоит не просто человек или его судьба, но, как в данном случае, трагедия сродни софокловской или шекспировской.

Несколько иначе, более развернуто, исследуется психика героя в рассказе «На полпути к Луне». Отправной точкой размышлений становится факт, свидетелем которого был сам автор: «...в Хабаровске в сильный мороз я сел в самолет; там парень очень таежного вида был в двух пальто: – внизу – драповое..., а сверху таежный тулуп. Когда в самолете он снял тулуп и положил в ноги, подошла стюардесса, взяла тулуп, понесла куда-то и повесила. Он был так этим потрясен, что только изумленно выдохнул: “Понял? Тулуп мой понесла!” И от этого сразу возник характер героя будущего рассказа “На полпути к Луне”» [3]. Но в рассказе данное событие не играет решающей роли, оно оказывается «растворенным» в действии. Центром сюжета становится фигура Валерия Кирпиченко. Он работяга, живущий «чадной жизнью, денег вагон... На руку был скор, а на работе передовик... И считал, что все нормально. Нормально, и точка» [4, с. 545].

И, вероятно, ничего бы с этим «нормальным» человеком не случилось, если бы не два события, следующих одно за другим. Сначала грязная пьянка у передовика Банина, а затем – по контракту – встреча с прекрасной стюардессой. Причем очевидно, что без часов, проведенных в доме Банина, знакомство с прекрасной девушкой не произвело бы такого впечатления. Однако, при всей своей «нормальности», у Валеры Кирпиченко, в отличие от таких же «нормальных», типа Банина, есть душа. Она придавлена, затенена грязью и бессмысленностью существования, она спит... Но сначала Лариса (сестра Банина) приводит в движение какие-то неведомые струны, в результате чего и появляется фотокарточка со знаменательной надписью: «Ларисе на добрую и долгую память. Без слов, но *от души*» [4, с. 560] (Выделено мной. – Д. Х.).

Настоящее же духовное пробуждение произойдет не здесь, на грешной земле, а там, на прекрасной и чистой высоте. Автор использует прием, получивший позже свое развитие в знаменитой повести «Затоваренная бочкотара». Имеется в виду создание писателем некоего сказочного пространства, где может преобразиться герой с фамилией Кирпиченко. Но, безусловно, мифологичность и условность пространства еще скрыты, а внешнее их проявление достаточно жестко мотивируется действи-

тельностью. Поэтому, с одной стороны, можно утверждать, что душа Валерия проснулась из любви к стюардессе, а с другой – в образе Тани может увидаться образ прекрасной феи, растопившей «ледяное сердце героя». Как бы то ни было, вдруг возникают «ровное и широкое ощущение счастья» и необычайная радость по поводу случившегося. Такое состояние и обозначило полное пробуждение души. Именно душа заставит затем искать эту эфемерную девушку и совершить поистине чудесный и удивительный поступок – весь отпуск пролетать из Хабаровска в Москву и обратно с одной только целью – просто (!) взглянуть на стюардессу Таню хотя бы еще раз. Параллельно раскрываются ранее не изведенные грани индивидуальности:

Никогда он в жизни столько не думал,
Никогда в жизни он не плакал... [4, с. 564]

Эти строчки писатель выделяет из общего текста, стремясь подчеркнуть разительные изменения в герое.

Финал рассказа полностью раскрывает смысл заглавия. Валера Кирпиченко теперь всегда будет находиться «на полпути к Луне», то есть в вечном движении к очень близкому, но одновременно и бесконечно далекому своему счастью.

И последнее. Если рассматривать структуру повествования, то без особого труда можно сделать вывод о том, что в основу действия положена известнейшая оппозиция между «верхом» (Божественной и духовной сферой) и «низом» (областью земной и грешной).

Критика придирчиво изучала текст и, по мнению А. Макарова, «многие верно усмотрели в нем... полемику с теми, кто и счастье и моральную чистоту характера ставит в прямую зависимость от производственных показателей... И не столько... Аксенову нужно было показать, какая взыскующая красота души живет в этом грубом парне, сколько поставить своего читателя перед вопросом: “так ли прожиты тобою добрые тридцать лет; не пора ли задуматься, если не о будущем, так хотя бы над настоящим?”» [5].

Рассказ «На полпути к Луне», по сравнению с предыдущим, построен таким образом, что автор в большей степени сосредоточен на масштабном и всестороннем раскрытии образа героя. Его душевное состояние в каждый момент не просто обозначается, но скрупулезно мотивируется и анализируется. Психологическая атмосфера вокруг и внутри «факта» прорисована объемно и во всей своей сложности. Фактически художественно-эстетическое исследование конкретного проявления действитель-

но играет в «На полпути к Луне» важнейшую роль. Мало же известное событие оказывается отгесненным в глубину (и едва ли не «за кадр») повествования.

Внутренняя жизнь факта в «чистом» виде – только одна сторона творчества В. Аксенова в «малом жанре». Не меньше внимания он уделял исповедальному (по его же определению) рассказу.

Таков «Маленький кит – лакировщик действительности», где повествование ведется от лица главного героя по имени Анатолий. Мы узнаем, что рассказчику необходимо «совершить» телефонный звонок значительному лицу. По мере развития сюжета постепенно возникает ощущение большой условности звонка. Он становится своеобразной экзистенцией, которая выявляет философию героя: «Еще я думал..., что... в голове у меня одна суета, не до приключений мне сейчас и не до романтики, как я хочу спокойствия, а спокойным за целый день я был только среди фанерных чудовищ “Мира фантазии”» [6, с. 37]. Эта философия заключается в бегстве от реальной жизни в мир иллюзий, и как следствие – неспособность героя сделать вполне конкретный шаг в нужный момент. Ныне можно утверждать, что изложенная героем жизненная позиция являет собой *нерв «шестидесятничества»* в тот момент, когда «оттепель» пошла на убыль. Также с известной долей уверенности возможно увидеть в «исповеди» главного действующего лица душевное состояние самого писателя после всех бурь и злоключений: «Не до приключений мне сейчас и не до романтики, как я хочу спокойствия...» [6, с. 44].

И вот звонок состоялся. Кажется, он должен безвозвратно уничтожить иллюзорный мир, но тут находится внезапный выход: «...в момент величайшего унижения... в нем (Анатолии) пробуждается чувство рыцарской гордости и чести».

«Пережита крайняя степень унижения... перед самим собой, и обретено спокойствие и равновесие духа, душа героя над кроваткой улыбающегося сына наполняется радостью, светом, добром. Чистый, бестревожный мир младенца... – это и есть подлинный мир...» – так определил этот своеобразный катарсис критик А. Макаров [5, с. 695]. В рассказе писатель умело использует второй план, что делает его произведение похожим на притчу, придает ему большую философскую значимость.

Рассказ «Маленький кит – лакировщик действительности» удачно сочетает в себе философское осмысление бытия и его художественное воплощение. Многоплановость повествования способствует созданию необходимой атмосферы и стимулирует более глубинное осмысление произошедшего.

Не менее интересны в изображении писателя «напряженные и сверхнапряженные психогаммы». Эти определения можно отнести к рассказам «Завтраки 43 года» и «Победа. Завтраки 43 года», которые привлекли внимание и читателей, и критики. В. Аксенов тонко прочувствовал конфликт (а в чем-то пафос) эпохи «поздней оттепели», возникший между *бывшим* оскорбителем (абсолютным негодяем) и *бывшей* жертвой, вынужденными сосуществовать *теперь* в одном купе поезда. В таком подходе прочитывалась аллегория общественного состояния в стране, когда после массовой реабилитации вынуждены были уживаться палачи и их жертвы. Удачно выбрана писателем и форма повествования, исключительно «собранная и жесткая». Действие выглядит простым и понятным: перед нами два разных человека – два врага. Жертва вынашивает план мести, а для оправдания такой мести апеллирует к своему детству, передавая картины мучений, причиненных его врагом. Рассказ строится «по восходящей». Внутреннее противостояние, психологическое напряжение возрастает от эпизода к эпизоду, и, соответственно, от фрагмента к фрагменту в воспоминаниях рисуется все больше и больше мерзости, на которые оказывался способен спутник героя.

Буря должна была разразиться во время обеда, но... ничего не происходит. Обидчик выскальзывает из расставленных сетей, а герою остается перевести разговор на нейтральную тему. Такая концовка вновь поднимает вопрос о психологии шестидесятничества как феномена, заключающегося в нежелании (а может быть, – и это хуже – неумении) сделать решающий шаг и назвать вещи своими именами (ведь нечто подобное происходило и с Анатолием из «Маленького кита...»). Герой «Завтраков...» раз за разом откладывает решающее действие, пока, наконец, не появляется спасительная соломинка – Он оказывается не Им. Если же рассматривать фигуру оппонента повествователя (или, как квалифицирует Ст. Рассадин, «тягостного спутника»), то можно сказать однозначно – он плох. И здесь нельзя, вероятно, согласиться с критиком, когда он утверждал, что «в “Завтраках...” так и неизвестно, в самом ли деле спутник плох. И насколько плох...» [7]. С моей точки зрения, «плохость», или негативность этого самого спутника очевидна, и кроется она в формуле: «Вы мне аппетита не испортите!» Данная сентенция универсальна для всех безнравственных типов, ибо за насыщением своей утробы они не замечают бед и горестей человеческих, а сами деградируют до уровня млекопитающего.

Можно привести и дополнительные доказательства тезиса. В одной из сцен романа «Ожог», написанного в конце 1960-х – середине 1970-х,

его герой, Толик фон Штейнбок, в обеденный перерыв попадает в здание магаданского МГБ, где становится свидетелем того, как с веселым гамом служащие этого страшного учреждения расходятся для принятия пищи, а затем следует эпизод, собственно иллюстрирующий приведенную форму бытия. Один следователь спрашивает другого (который в этот момент зверски избивает подсудимого): «Обедать пойдешь, Борис?» (Вот оно: «Вы мне аппетита не испортите!»)

Финал «Завтраков...» «сообщает о нетипичности, таких, как... “тягостный спутник”» [7], – утверждает Ст. Рассадин, и здесь с ним невозможно не согласиться.

Таким образом, жанр рассказа в 1960-е годы в творчестве Василия Аксенова стал своеобразной творческой кухней и позволил найти новые художественные ориентиры, вылившиеся затем в резкое изменение идейно-стилистических интонаций в конце 1960–1970-х годов.

-
1. Аксенов В. Школа прозы // Вопр. лит. 1969. № 7.
 2. Аксенов В. С утра до темноты // Катапульта. М., 1964.
 3. Аксенов В., Росляков В. Недостоверная достоверность // Лит. газета. 1974. 20 марта.
 4. Аксенов В. На полпути к Луне. Право на остров. М., 1990.
 5. Макаров А. Идеи и образы Василия Аксенова // Макаров А. Идущим вослед: Полемика. М., 1969.
 6. Аксенов В. Маленький кит – лакировщик действительности. На полпути к Луне. М., 1966.
 7. Рассадин Ст. Шестеро в кузове, не считая бочкотары // Вопр. лит. 1968. № 10.

Е. В. Харитонов
г. Волгоград

Жанр пасхального рассказа в творчестве Л. Д. Зиновьевой-Аннибал

Характерной чертой творчества русской писательницы Л. Д. Зиновьевой-Аннибал является стремление к жанровому многообразию в поисках наилучшей художественной формы. В прозаический цикл «Трагический зверинец» Аннибал включила и пасхальный рассказ («Журя»). Это соответствует общей для рубежа XIX–XX веков тенденции: различные

модификации жанра пасхального рассказа широко представлены в творчестве писателей многих литературных направлений, что убедительно доказывает в своем исследовании О. Н. Калениченко [1].

Рассказ Л. Д. Зиновьевой-Аннибал имеет традиционную для указанного жанра структуру: движение от быта к бытию. Повествование ведется от первого лица, при этом голос взрослого настойчиво «перебивает» голос девочки, что является результатом художественного приема острашения. Как все рассказы цикла «Трагический зверинец», «Журя» посвящен воспоминанию о встрече девочки Веры (рассказчицы) с птицей – с журавлем. Весомое место занимает воспоминание взрослой рассказчицы о событии, относящемся к детству героини: встреча и дружба с журавлем, спасенным на охоте, и предательство девочки, «уставшей любить» питомца, который умер от голода. Л. Д. Зиновьева-Аннибал подробно описывает дружбу девочки и птицы и горе героини. Ситуация предательства («надоело любить» [2, с. 58]), духовного падения героя является характерной для жанра пасхального рассказа. Именно она служит поворотной точкой сюжета, открывает план бытия: предпраздничное говенье, покаяние и философское заключение взрослой рассказчицы. Примечательно, что преломление событий и переживаний сквозь призму детской непосредственности позволяет автору, не нарушая внутреннюю логику произведения, ввести в заключение рассказа философское обобщение, программное для Л. Д. Зиновьевой-Аннибал.

В рассказе «Журя» впервые в цикле «Трагический зверинец» поднимается тема греха (образ грешного ребенка не является характерным для русской литературы рубежа XIX–XX веков): грех представлен как страх, неосознаваемое препятствие для воссоединения с миром. Автор без иронии описывает «наивно-детское понимание обрядов Великого праздника и вопросов веры» [1, с. 112], обыгрывая ситуацию духовного падения и роста девочки. Так описывает Аннибал душевные муки Веры: «В первый раз я говела. Тихая, истовая, ходила в церковь, где прежде ленилась и уставала... В Великую пятницу вечером исповедовалась... Отвечала на все: “Грешна, батюшка!” Потом, когда спросил, нет ли необычного, сказала про Журю, что потопила Журю, потому что надоело любить его. И молчала, ждала... Простит ли? И разве можно простить? Нельзя, нельзя, о, конечно, нельзя. Проклята я за то, что надоело любить...» [2, с. 58]. Подчеркнем, что в этом произведении переживание греха сопряжено с потребностью в молитве и исповеди, поэтому в нем актуализируется характерная для жанра пасхального рассказа тема раскаяния и прощения. Маленькая героиня Вера «воет» после смерти

брошенного ею журавля «без надежды и без смягчения...», тогда как в православии вера во Христа и надежда на Его милосердие – условие истинного спасительного раскаяния. За бытовыми подробностями подготовки к Пасхе («истовое» говение, очищение тела, «зубы лимоном терла, чтобы были белые...» [Там же]) проступают шаги к духовному прозрению: «кроткая, незлобивая» молитва, беседа со священником, который открывает Вере, что «слаб человек любовью» и может только «просить о помощи», и надежда («душу возьмет и воскресит... Тогда душа научится любить» [Там же]).

В рассказе Л. Д. Зиновьевой-Аннибал актуализируется и идея доверия. Доверие обозначено как принадлежность к «толпе покорной» пришедших на службу верующих (то есть как условие соборного обновления духа – столь важной составляющей философии жизни и творчества четы Ивановых). Доверие – это также, по мысли Аннибал, естественное и желательное состояние всего живого (что находит подтверждение и в других рассказах цикла). В рассказе «Медвежата» автор подчеркивает самое простое, «звериное доверие» [Там же, с. 52], в рассказе «Волки» – чувство человека: «как это радостно не знать и доверяться: так любить Бога...» (монолог матери) [Там же, с. 72]. Страстной путь маленькой героини рассказа «Журя» завершается тем, что в момент совершения таинства покаяния в душе девочки зарождается доверие. Примечательно, что за словами священника (за чтением разрешительной молитвы) Вера слышит «шепот всей земли, перешепот с небом...» [Там же, с. 59].

В обращении писательницы к теме «праздника праздников» находит точное воплощение символистская концепция циклического времени: ежегодное празднование Пасхи связано с мистическим ожиданием очищения, душевного обновления, покаяния. Циклическая основа жизни человека воплощается в предвосхищении «новой весны», в желании «воскрешения сердца», совершающегося в праздник Пасхи, что не случайно: «Блаженны чистые сердцем, ибо они Бога узрят...» [Мф., 5, 8].

В произведении Л. Д. Зиновьевой-Аннибал воскрешение Христа после физической смерти проецируется на воскрешение человека при жизни, на «воскрешение сердца». В рассказе «Журя» актуализируется идея смерти как возможности воскресения («и жизнь и смерть в моей детской груди стали мне странно одним» [2, с. 60]), как необходимого условия Вечного Царства и «Пасхи вечной» («преобразится земля... из смерти в жизнь, из жизни в смерть» [Там же]). В душе маленькой героини совмещаются личное духовное преображение (переживание боли предательства, покаяние и отпущение первого детского греха) и предвосхище-

ние апокалиптического катарсиса («и станет Пасха вечная...» [Там же]) как неперменного условия обновления всего.

В рассказе «Журя» соблюдение православных традиций (таинства покаяния и причащения, совершаемые в Великую пятницу, праздничная служба) сочетается с мистическим преображением земли, с почти пантеистическим переживанием прихода весны. По словам З. Г. Минц, «пантеизм оказывается философской подоплекой знаменитой символистской “реабилитации плоти” – апологии земли, земного материального мира» [3]. Всеобщее космическое ожидание («Что-то совершается. Звезды знают, и ветер, и земля, и люди...») сменяется установлением мировой гармонии: «...и в ладане и в воске запахло невозможными березами...» [2, с. 59]. Открывается храм природный, где «каждое дерево... – фиал невероятных, волшебных благовоний» [Там же].

Пасха, пасхальная ночь, «перешепот» земли с небом для Л. Д. Зиновьевой-Аннибал – это «синтез» небесного и земного (в традиции философии Вл. Соловьева), слияние «земной души со светом неземным», как указывает З. Г. Минц, «поражение и претворение хаоса – это кульминация и развязка “сюжета” мира-мифа» [3]. Земля, «мчащаяся в своем дробящем ее вихре», и человек, охваченный тем же движением («так и я была, как в вихре» [2, с. 60]), преобразятся, по мысли Аннибал, в Великий праздник.

Отметим, что в прозе Л. Д. Зиновьевой-Аннибал нашли отражение блоковские представления о растворенности Души мира в земных ландшафтах и подчеркнутая им же в творчестве Вяч. Иванова «неразлучность с землей». Видимо, этих символистов сближало «предчувствие возврата к стихии народной, свободно парящей, не отрываясь от земли» [4]. Присущее А. А. Блоку «несомненное поэтическое ощущение земли как одухотворенного существа» [Там же], отмеченное исследователем Т. В. Игошевой, свойственно и Аннибал, сопоставившей преображение земли и человека («вот так и я была...»). Образ «матери-земли», активно разрабатываемый символистами (А. Блоком, В. Брюсовым, Вл. Соловьевым), в прозе Л. Д. Зиновьевой-Аннибал встречается не один раз. К нему писательница обращается и в других рассказах цикла «Трагический зверинец» («Медвежата», «Волки»), сборника «Нет!» (эссе-молитва «Пасха»), и каждый раз это связано с утверждением воли человека, с преобразующим «Нет!» Христа.

Народная религиозность, воплотившаяся в прозе Аннибал в обращении к образу земли, находит свое отражение и в мифопоэтической основе образа журавля: «...журавль в некоторых традициях выступает как

вестник плодородия, приносящий дождь. В христианстве символ доброй жизни, верности, аскетизма» [5]. «Крылатой собакой» называет Вера своего питомца, поэтому так тяжек «незамолимый» грех и так искренне раскаяние и возрождающееся доверие.

Итак, в рассмотренном нами пасхальном рассказе совмещаются (как и в сложной философской системе Л. Д. Зиновьевой-Аннибал в целом) три пласта: философская традиция Вл. Соловьева, народная религиозность и христианская традиция. В тексте рассказа обозначены главные качества, традиционно воспитываемые православием: доверие, вера, искреннее раскаяние, надежда, смирение. Индивидуальный миф о всеобщем Преображении, воплощенный в рассказе «Журия» (цикл «Трагический зверинец») в образе обновляющейся земли, соотносится с макротекстом Аннибал. «Гибкость и отзывчивость» [1, с. 103] жанра пасхального рассказа позволили Л. Д. Зиновьевой-Аннибал концентрированно изложить в художественном произведении представления об основных категориях человеческого бытия, составивших философскую основу творчества писательницы.

-
1. *Калениченко О. Н.* Судьбы малых жанров в русской литературе конца XIX – начала XX века (святочный и пасхальный рассказы, модернистская новелла). Волгоград, 2000.
 2. *Зиновьева-Аннибал Л. Д.* Тридцать три уroda : романы, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999.
 3. *Мицц З. Г.* О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Мицц З. Г. Поэтика русского символизма. СПб., 2004.
 4. *Игошева Т. В.* Образ «матери-земли» в поэтическом сознании А. Блока // Филол. науки. 2005. № 6.
 5. Мифы народов мира : энциклопедия: В 2 т. / под ред. С. А. Токарева. М., 2003. Т. 2.

Авторские определения жанров в драматургии Н. Новикова (Черешнева)*

Как известно, в провинции театр играл особую роль. Кроме того, «исследование драматургии Урала конца XIX – начала XX века чрезвычайно важно, поскольку на материале провинциальной литературы можно наблюдать специфику освоения массовым сознанием проблем, актуальных для “большой” культуры центра» [1].

К сожалению, биография Н. Новикова – одного из драматургов рубежа XIX–XX веков – к настоящему моменту изучена недостаточно. Известно, что Николай Федорович Новиков родился 17 апреля 1884 года в Архангело-Пашийском заводе Пермской губернии, в семье небогатого торговца. С 1895 года он учился в Пермской гимназии, где начал писать стихи. Окончив в 1903 году гимназию, поступил в Казанский университет, но был исключен со второго курса за участие в студенческих волнениях и выслан «по месту жительства», в Пермскую губернию. Оказавшись вновь на Урале, Н. Новиков активно сотрудничает с местной печатью – публикуется в газетах «Пермские губернские ведомости», «Урал», «Голос Урала», «Уральский край», в сатирических журналах «Гном» и «Рубин». Зимой он нередко проводил в столице, где его много и охотно печатали, но с наступлением весны неизменно возвращался на Урал. Новиков писал стихи и своеобразные «фантазии» – как правило, бессюжетные зарисовки, полные мистических мотивов, многие из которых были опубликованы в уральских газетах в 1906–1907 годах. Достаточно долгое время жил, работал, публиковался в Екатеринбурге. Осенью 1912 года был призван в армию. Едва окончилась служба, началась мировая война: Новиков вновь оказался в казарме. Окончил четырехмесячное Павловское военное училище со званием прапорщика, вскоре был отправлен в составе экспедиционного корпуса во Францию, где в боях под Верденом 6 декабря 1916 года был убит [2].

Драмы Н. Новиков начинает писать после 1906 года. Он выбирает себе «весенний» псевдоним – Н. Черешнев.

* Исследование выполнено в русле комплексного интеграционного проекта УрО–СО РАН «Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы в системе контекстуальных и интертекстуальных связей (национальный и региональный аспекты)».

© Харитонов Е. В., 2009

В период с 1906 по 1912 годы Н. Новиков создает пьесы, в жанровом отношении близкие лирической драме. Примечательно, что усиление лирического начала в собственных драматургических текстах Н. Новиков ощущал – об этом свидетельствуют авторские жанровые номинации: «Бабушкина усадьба» – лирико-драматические картины в 4-х актах; «Весенние голоса» – картины весенней жизни в 4-х актах; «Трагедия красоты» – лирическая пьеса в 3-х актах; «Тучка золотая» – драматические акварели в 4-х актах; «Антэрос» – драматическая поэма в 3-х актах.

Художественный мир Н. Новикова мифологизирован. Лирическое начало в пьесах 1906–1912 годов во многом связано с мифологемой дворянской усадьбы.

Образ дворянской усадьбы – родового гнезда – играет особую роль в драматургии Н. Новикова (пьесы «Сады зеленые», «Бабушкина усадьба», «Весенние голоса», «Ключи горячие», «Тучка золотая», «Трагедия красоты»). Надо сказать, что мотив, образ, наконец, миф дворянской усадьбы сегодня активно изучаются представителями разных областей гуманитарного знания. В 1992 году было воссоздано Общество по изучению русской усадьбы, проводятся конференции, выпускаются научные сборники, ведутся научные исследования: так, упомянем работу, выполненную двумя авторами – филологом и театроведом, историком театра, Е. Е. Дмитриевой и О. Н. Купцовой – «Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай» [3], а также исследование В. Г. Щукина «Миф дворянского гнезда. Геокультурологическое исследование по русской классической литературе» [4]. Эти исследователи полагают, что русская дворянская усадьба – социокультурный локус, подвергшийся мифологизации. Дворянская усадьба в драматургии Новикова – это своего рода маргинальный хронотоп, некий «серединный мир», «пограничный между «низким», профанным существованием и идеалом» [Там же]. Мир дворянской усадьбы отличают «красота, поэтичность, покой» [Там же], внутренняя гармония, означающая возможность отдохновения (достигнута внешняя сторона идеала), но, в то же время, «подверженность влиянию хаоса» [1].

Следует отметить, что в драмах Н. Новикова образ сада значительнее образа дома. Приведем описание сада, которым открывается пьеса «Бабушкин сад» (авторское жанрообозначение – «лирико-драматические картины»):

Ночью над бабушкиной усадьбой пронеслась гроза, омыла и словно помолодила старый сад, и весь он, густой и запущенный, кажется теперь каким-то особенным, тихим и радостным, погрузившимся в свои тихие

и старчески-радостные думы. Приветливой обыкновенного из широко раскинувшихся ветвей смотрит старый барский дом с потемневшими и растрескавшимися от времени, когда-то белыми и чистыми, а теперь грязновато-серыми колоннами, с потонувшей в зелени террасой, старыми скрипучими ступенями спускающейся на песок широкой, убегающей в глубь сада розовой аллеи.

Задорно-сверкающе светит на безоблачном голубом небе июньское солнце, звонко и задорно щебечут птицы, а старые раскидистые деревья стоят и не шелохнутся, словно боясь спугнуть овладевшие ими тихие закатные думы их дворянской старости.

На террасе еще не убрано со стола. Елена Ивановна пьет утренний чай. Прислонился к облупившейся колонне Сажин, курит папиросу и ласковыми, жмурящимися, как у кота на солнышке, глазами смотрит в старый сад, словно он очарован и весь отдался и омытой запущенности старого дворянского гнезда, и маняще раскинувшейся тени великанов-деревьев, и розовой улыбке погожего дня.

Тишина. Слышно только, как щебечут-заливаются птицы [5, л. 2].

Общеизвестно, что исследование «поэзии садов» привлекает внимание культурологов и литературоведов. Так, согласно Д. С. Лихачеву, «сад – это попытка создания идеального мира взаимоотношений человека с природой» [6, с. 57]. В саду природа превращается в некий интерьер, который хорош не только сам по себе, но и как средство «выражения некоей философии, эстетических представлений о мире» [Там же, с. 58]. Сад – это микромир в его идеальном выражении, подобие вселенной, ее модель и букварь, своего рода текст. «Подобно городу, сад содержит в себе изначальное противоречие удержания и размывания пространственных границ. Будучи по определению местом ограниченным, сад, вместе с тем, как заметили еще Шиллер и Гете, имеет своим объектом бесконечное. Сад призван заменить собою человеку целостный мир. Он делает вечной прихотливую игру времени, представляя при этом и природное, и культурное пространство» [7]. Как пишет Е. Е. Дмитриева: «Проблема границ сада – проблема философская» [3, с. 23]. «И связано это с тем, что пространство сада изначально конфликтно, ибо включает в себя сознание замкнутого и бесконечного мира» [7].

Изображение сада как символа рая имеет давнюю мифологическую и литературную традицию. Н. Новиков использует традиционную для русской литературы мифопоэтику сада, архетипический топос Эдемского сада расширяется за счет теологических, культурных, фольклорных ассоциаций. В драмах Новикова возникает архетип Эдема, рая-сада, пространства, символизирующего собою невинное начало человеческого пути. Образ сада устойчиво соотносится с образом детства. Так, в

«Тучке золотой» (авторское определение жанра «драматические акварели») читаем:

Сажин: ...Читал на сон грядущий Вьерисона и встретил у него одну детскую песенку, с таким припевом...

Людмила: Диттели, дуттели, дас,
Солнышко светит для нас.

Сажин: Вы знаете? На меня пахнуло таким теплом детства, что я все время улыбался. Хорошо... За окнами шумела гроза, а у меня была какая-то детская радость. И заснул, вероятно, улыбаясь [8, л. 7].

В комедии «Ключи горячие» актриса Татьяна Львовна Платонова приезжает в Денисовку, где она родилась, где прошло ее детство, с намерением ее вернуть.

Платонова: Сад мой родной, детство мое безмятежное, чистое...
...Все по-старому, ничего не изменилось. Только как постарело все, кажется таким пришибленным, несчастным и до боли родным... <...> Ах, то ли здесь было прежде. Двадцать, двадцать с лишним лет не была я на родине, сколько воды утекло. Все постарело, – и я постарела за эти двадцать лет... Нет, нет, – правда, мне никто не дает моих лет, но я постарела и вижу это теперь так ясно, с такой тоской... [9, л. 15].

Безусловно, Денисовка невозвратима, как и детство, и молодость, и любовь к Городцову, ее теперешнему владельцу.

Метафора и образ сада служат здесь раскрытию идеи ценности внутреннего существования человека и осмыслению хода космологического времени. В усадебном и собственно садовом контексте раскрывается тема памяти. Воспоминаниям и мечтам о случившемся и неслучившемся, сбывшемся и несбывшемся предаются в драмах Н. Новикова все: при этом молодые вспоминают детство, взрослые и старые – молодость. Вообще, в усадебном пространстве время становится объектом напряженной рефлексии. Так, в «Тучке золотой» о молодости размышляет Мила, молодая девушка: «...Я даже не знаю, не сумею сказать, чем именно хороша молодость, так много в ней чего-то такого, неуловимо-милого, заразительного. По-моему, молодость – это какая-то сплошная лирика».

Сравним:

Сажин: Елена Ивановна, а вы... понимаете молодость?

Елена Ивановна: Я?.. В том-то и все горе, что я, кажется, слишком ее понимаю... ...понимать молодость, понимать музыку, понимать весну, по-моему, это все равно... Пусть моя молодость уже прошла, но я понимаю ее, чувствую... Ведь что такое старость? По-моему, старость...

Старость не что иное, как пепел.... Понимаете, потухающий пепел когда-то молодых пожаров жизни... Он потухает, он гаснет, но в нем все еще искрится былой пожар, былая молодость..., и она погаснет в человеке только тогда, когда наступит час его смерти... Ведь молодость же олицетворение жизненной силы, и жизненную силу может оборвать только смерть... [5, л. 31].

Марья Ивановна: Какие у молодежи сны весной. Я молодой-то была, – так, помню, мне все сады зеленые снились. Ох, и тяжело же нашему бабьему сословию весной, так тяжело, что порой в петлю лезть – так и то впору.

Запевалов: Ай да Марья Ивановна... Неужели уж весна такая ядовитая?

Марья Ивановна: Ох, и не говорите, ваше превосходительство. Уж такая ядовитая, такая ядовитая, что не приведи, Господи. Ну, чума – да и только. Как чумная, бывало, ходишь. ...Уж я-то, Ольга Семеновна, знаю, каково нам, девкам да вдовам, весной живется... [10, л. 42].

В усадебном пространстве встречаются три поколения. Старшее – образы бабушки, старой няни, экономки – являет собой опозитизированное романтизированное славное прошлое. Поколение отцов и матерей воспринимает свою жизнь в усадьбе как затянувшееся заточение. Героиня «Тучки золотой», Елена Ивановна, размышляет:

...Мне кажется, что мы отбываем здесь какое-то заточение, и тянется оно уже долгие-долгие годы. И когда оно кончится? И хочется иногда бежать отсюда, и некуда бежать... И снова нелепые ссоры, пошлые, ненужные... [8, л. 50].

Представители этого поколения мечтают о будущем, которое для них оказывается в прошлом. Образ сада сопутствует мотиву несбывшихся ожиданий, жизни, проходящей мимо. Сад здесь означает все прекрасное, ушедшее, чему нельзя помочь. Для «детей» усадьба – «романтическое наследство», красоту и своеобразие которого они ощущают. Образ сада сопутствует инициации юных героев: в садовом пространстве возникают любовные и брачные союзы. Оппозиция старость/молодость, явленная на разных уровнях организации текста (отметим символический образ старого сада, омытого весенним дождем), – проявление цикличности и, следовательно, мифологизированности усадебной жизни.

Выделим еще одно семантическое и символическое наполнение образа усадьбы: усадьба-душа. Сравним монологи двух героев.

Осипчук, герой «Садов зеленых»:

Представь, я ни разу в жизни не видал помещичьих усадеб и теперь смотрю на старый дом как на что-то родное или, пожалуй, даже как на романтическое наследство, перешедшее к нам от Тургенева. Оно уже постарело, обветшало, сильно изменило свою физиономию, но что-то еще осталось в нем, что влечет к нему каким-то неувыдающим обаянием даже в своей обветшалости [10, л. 2].

Сажин, герой «Тучки золотой»:

...Да, прощай, бабушкина усадьба, прощай, старый сад. ...Вот уезжаю отсюда не тем, каким сюда приехал, не весь, нет, – кажется, что здесь, в этом старом дворянском гнезде, останется и частичка моей души... [8, л. 70].

Как отмечает В. Г. Щукин, «миф дворянского гнезда, чудесным образом упрощающий и “выпрямляющий” его действительную сущность, появился затем, чтобы закрепить в культурной памяти многих поколений яркое представление о поэтичности всего, что окружает усадьбу или каким-то образом связывается с нею, – от окрестного пейзажа до глубин психологии ее обитателей. Миф русской усадьбы – это миф о красоте “приютных уголков”, которую хранят в своей душе лучшие из тех, кто в этих “уголках” родился и вырос» [4, с. 159]. Добавим: красота и особая трудно осознаваемая, но легко ощутимая поэтичность русской дворянской усадьбы не оставляют равнодушным даже человека иной формации, впервые в ней оказавшегося, однако и сама усадебная жизнь подвержена влиянию извне, гармоническое целое усадебной жизни при этом разрушается.

Итак, в лирических драмах Н. Новикова семантико-символическая наполненность образа дворянской усадьбы чрезвычайно велика: уходящая жизнь, душа, быстротечность и необратимость времени, несбывшиеся надежды, поэтическое восприятие мира, загробный мир, гостеприимство, уют, память и т. д. С образом родового гнезда сопряжен мотив «потерянного рая», соотнесенный, в свою очередь, с проблемой утраты общей родовой жизни. Это приводит к потере ощущения целостности, гармоничности и осмысленности человеческого существования.

Обращение к классической теме дворянской усадебной жизни, открытая ориентированность на нее свидетельствует прежде всего о стремлении Новикова включиться в литературную и – шире – культурную традицию. В изображении усадебной жизни писатель ориентируется на образ русской дворянской культуры как таковой. Герои его пьес

постоянно музицируют, исполняя при этом, как правило, сочинения композиторов-романтиков – Грига, Шумана, исполняют также произведения Чайковского, поют романсы русских композиторов. Думается, при изображении усадебной жизни Новиков ориентировался не только на литературные, но и на изобразительные источники – например, на полотна Василия Дмитриевича Поленова и, прежде всего, «Бабушкин сад» (1878) – очевидна общность состояния лирической созерцательности, элегическое настроение тоски по прошлому, утраченному, которое приобрело особое значение и распространение в русской живописи 1890-х годов. По мнению искусствоведов, Поленов, сам того не сознавая, в определенной мере предвосхитил поэтику «мирискуснического пассаизма» со свойственными «Миру искусства» эстетизацией старины, угасания, восхищением закатными красками дворянской культуры.

Этот способ мироотношения и мироописания оказался близок и уральскому литератору. При этом надо отметить, что в новиковских пьесах ощутима ориентация на полотна других русских пейзажистов. Так, один из героев «Садов зеленых» отмечает: «Здесь много поэтичных уголков в духе Левитана». И все же, очевидно, наибольшую значимость для уральского драматурга имела литературная традиция, и эта привязанность, по-видимому, была им отрефлектирована. Так, в 1905 году Н. Новиков создает стихотворение под названием «Под говор вишневого сада» с посвящением «Дорогой памяти А. П. Чехова» с рефреном «Сад вишневый отцвел...» («Уральская жизнь». 1905. 3 июля) [См. об этом: 1, с. 113]. Вероятно, автор ориентирован не столько на реальное географическое, сколько на условное литературное пространство – некий литературный топос. Он обращается к накопленным до него средствам и способам характеристики пространственно-временного целого русской усадебной жизни, сознательно демонстрируя приверженность классической литературной традиции. Авторские жанровые номинации во многом способствуют выходу на уровень бытийных смыслов.

1 Жердев Д. В. Уральский драматург конца XIX – начала XX века // Дергачевские чтения : тез. докл. и сообщений науч. конф. Екатеринбург, 1992.

2. Игорев И., Халымбаджа И. Поэт Н. Черешнев и фантаст Н. Новиков // Местное время. Пермь, 1993. 30 сент. См. об этом также: URL: http://fandom.rusf.ru/about_fan/hal_71.htm/

3. Дмитриева Е. Е., Купцова О. Н. Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. М., 2003.

4. Щукин В. Г. Миф дворянского гнезда: Геокультурологическое исследование по русской классической литературе // Щукин В. Г. Российский гений просвещения : исслед. в области мифопоэтики и истории идей. М., 2007.

5. *Черешнев Н.* Бабушкина усадьба : лирико-драматические картины: в 4 актах. Санкт-Петербург, 1910 [машинопись]. Л. 2. Все упоминаемые и цитируемые пьесы находятся в Отделе рукописей и редких книг Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки.
6. *Лихачев Д. С.* Поэзия садов. М., 1998.
7. *Эртнер Е. Н.* Пространство сада в литературе Тюменского края XIX века // Художественная литература, критика и публицистика в системе духовной культуры : сб. ст. Тюмень, 2005. Вып. 6.
8. *Черешнев Н.* Тучка золотая: драматические акварели: в 4 актах. Санкт-Петербург, 1912 [машинопись]. Л. 7.
9. *Черешнев Н.* Ключи горячие : комедия: в 4 действиях. Санкт-Петербург, 1911 [машинопись]. Л. 15.
10. *Черешнев Н.* Сады зеленые : весенняя комедия: в 4 действиях. Санкт-Петербург, 1912 [машинопись]. Л. 42.
11. *Голдин В. Н.* Поэзия конца XIX – начала XX столетия в периодических изданиях Урала: В 2 кн. Екатеринбург, 2006. Кн. 1.

Р. Ф. Хасанов
г. Бирск

Доминанты жанра в романе Роберта Баимова «Кречет мятежный»

Авторской сверхзадачей в романе являются правдивое воссоздание широкой картины действительности послеоктябрьского периода в башкирском крае и за его пределами, исторического облика одного из лидеров башкирского национального движения и на примере его жизнедеятельности показ драматизма и трагизма личности в переломные эпохи истории. При этом автору удалось освободиться от односторонних трактовок личности Заки Валиди, от стереотипов, созданных литературной традицией предыдущих десятилетий, избежать идеализации и модернизации героя и истории. Все это обусловило новаторство романа не только в области тематики и проблематики, но и жанра и стиля. В его художественной структуре органично «уживаются» документализм и вымысел, очеркизм и стиль эпического повествования, элементы хроники и живописные картины природы, образы вымышленных героев и исторических личностей, публицистические отступления и лирико-романтический сюжет, «чужое слово» и авторское повествование. Сочета-

ние разговорного языка с языком официальных документов, авторских ремарок с монологами, диалогами действующих лиц также разнообразит стиль романа. Как и многие другие башкирские прозаики, Р. Баимов включает в художественную ткань произведения фольклорные мотивы, элементы поэтики народного творчества, башкирские стихи и песни, что придает повествованию национальный колорит.

Жанровой и стилевой доминантой романа является документальность. Автор демонстрирует примеры самого разнообразного использования документа и способов его обработки: дословное или частичное воспроизведение его в виде цитат; передача его содержания в авторском изложении или восприятии персонажа; ссылка, подразумевание, косвенное упоминание о нем... В одном случае он является подтверждением авторских рассуждений, как бы логическим их завершением. Например, после рассказа о боевых походах башкирских формирований, о примерах мужества, отваги башкирских воинов на различных фронтах Гражданской войны и при обороне Петрограда от Юденича автор вводит в текст выдержку из газеты «Петроградская правда», где писалось об этом. В другом случае документ наталкивает писателя или героя на раздумья, вызывает поток мыслей и чувств. Отчасти это относится к главному герою. Вот он читает телеграмму секретаря Областного комитета РКП(б) Артема Сергеева, адресованную Дзержинскому. Автор описывает сложность психологического состояния героя, который удивлен, поражен и одновременно возмущен содержанием документа, в котором он видит явную подтасовку фактов, беспринципность, излишнюю самоуверенность и наглость его составителя, проявление неуместной, беспочвенной жестокости и беспощадности по отношению к идейным оппонентам, нетерпимости к чужому мнению.

Подобных примеров работы с документом, включения его в текст романа немало. Главному герою часто приходится знакомиться с различными резолюциями, письмами, постановлениями, докладными, телеграммами, указами, решениями и т. п. Это и письмо Фрунзе Ленину о расформировании башкирского полка Мусы Муртазина; докладная Оренбургского губкома в ЦК РКП(б) об опасности башкирской автономии для Советов; документ о государственном устройстве в Башкортостане, подписанный Лениным, и многое другое. Во всех случаях писатель словно читает мысли и чувства своего героя, следит за ходом его раздумий, передает реакцию на то или иное явление. Здесь, с одной стороны, дается характеристика общественно-политической обстановки эпохи, с другой – происходит углубление во внутренний мир героя, показ его душевного состояния в определенные моменты. Эти и другие

примеры свидетельствуют, что документ в романе выполняет не только фактологическую, но и психологическую функцию, являясь штрихом к портрету того или иного персонажа. В этом плане можно говорить о художественном (эстетическом) содержании документа, о его соотносительности с внутренним миром человека, с личностью героя.

Раскрытие эстетического содержания документа в романе осуществляется двумя способами. Часто он сам несет заряд эмоциональности, экспрессивности, что вызывает ответные чувства у читателя. Например, это обширное письмо Заки Валиди из Москвы членам Башревкома, написанное им после тщетных попыток добиться взаимопонимания в Кремле. Порой автор или герой сопровождают цитируемый источник эмоционально окрашенными оценочными комментариями, подводя к художественным обобщениям. К примеру, во второй части книги говорится о Декларации о праве наций на самоопределение, приводятся основные положения соглашения между Россией и Башкортостаном, что и должно определять полномочия и степень самостоятельности республики. Эта свобода уподобляется свободе козленка, «пущенного пастись с веревкой на шею. А уж хозяин сам отмеряет длину поводка» [1, с. 354], пишет автор. Это образное сравнение как нельзя лучше передает не только суть документа, но и отношение к нему автора и героев.

Образная система анализируемого романа свидетельствует о том, что она создана на основе диалектического единства документального и художественного начал. На этом принципе строится и образ главного героя. В сюжете романа отражены основные вехи его биографии, касающиеся его активной деятельности в период борьбы за национальную автономию. Это те события, факты, эпизоды жизни героя, которые отражены в воспоминаниях самого Валиди, его соратников и идейных оппонентов, в официальных документах. Все это тесно переплетается с событиями общественной жизни страны, связанными с историческими судьбами башкирского народа, и выстраивает «горизонтальный» срез в структуре повествования. Однако задача автора состояла не столько в воспроизведении биографии Заки Валиди, сколько в изображении судьбы личности, оказавшейся на гребне истории. С этим связана «вертикальная» линия в повествовании. Так автор идет вглубь и вширь в структуре образов, сюжета и композиции. Деятельность Заки Валиди не ограничивается датой его рождения и смерти, а выходит за границы его физического бытия и поэтому осмысливается с точки зрения исторической перспективы, исторических судеб народа. Это роман не только о сложной эпохе, но и о человеке, ощущающем себя частицей истории народа, продолжающем дела

предков. Так в романе сосуществуют так называемые «роман-событие» и «роман-судьба», эпическое и лирическое начала.

Не всякий документ становится художественным фактом. Лишь умение отобрать факты, документы, обладающие эстетической значимостью, выявление в реальных лицах типических черт, придание изображению эмоциональной выразительности превращают документальное повествование в художественное явление. В документальной литературе важны не только историческая правда, точность и конкретность в воссоздании реальных человеческих судеб, но и глубина обобщения, типизации. Воссозданные на основе документов конкретные события, человеческие судьбы должны иметь и более широкий, обобщающий смысл, выражать авторскую концепцию, подвести к раздумьям о смысле жизни, о роли личности в истории, о свободе... В этой связи можно говорить о философичности книги Р. Баимова. Она проникнута раздумьями автора и героя о больших, важных темах быта и бытия. Конфликты, коллизии, изображенные в романе, носят не только конкретно-исторический, социальный характер, но и отражают вечные вопросы, касаются общечеловеческих проблем. Место и роль выдающейся личности в судьбе народа, вопросы войны и мира, добра и зла – вот что волнует и заботит автора романа.

Еще Белинский требовал, чтобы образы, события, все компоненты произведения были проникнуты единством, целостностью, вытекающей из замысла автора, чтобы все частности, детали были подчинены общему. У Р. Баимова это единство достигается органическим слиянием исторического и вымышленного, частного и общего, умением связывать личную жизнь героев с событиями эпохи. Естественно и органично вплетены в сюжет сцены пребывания главного героя на малой родине, его свиданий со своей любимой, показ их взаимоотношений. Эту черту исторических повествований А. С. Пушкин называл «романическим происшествием», которое без насилия должно входить в «историческое происшествие».

В романе реальное и созданное творческим воображением уравновешены: документально зафиксированные картины и сцены осмысливаются, оцениваются и обобщаются автором, сменяются вымышленными эпизодами. Документ лежит в основе произведения, управляет его художественной структурой, дает ощущение реальности, достоверности описываемого, но в тексте резко не выделяется (за редким исключением).

Проблема соотношения факта и вымысла в романе решается по принципу «золотой середины». В художественной ткани произведения фактологическое, документальное и романное, художественное начала идут рядом, «сопровождают» друг друга. Сухой стиль документального

хронологического повествования часто перемежается с живыми картинами, рисующими простых людей, солдат с их повседневными заботами, буднями, праздниками. Художественная палитра писателя богата и разнообразна. Он использует различные приемы, образную символику, связанную с фольклором башкирского народа, что вносит в эпическое повествование лирико-романтическую струю, придает ему приподнятое, возвышенное звучание.

Наряду с документальностью, которая является основным формообразующим фактором, в романе наличествуют другие жанровые тенденции, которые обогащают и разнообразят его. Местами он напоминает хронику с последовательным рассказом о событиях, фактах, лицах. Одним из многочисленных примеров такого рода является хроника событий весны и лета 1918 года, когда решалась судьба царской семьи (Гл. 7, ч. 1). К последовательному рассказу о событиях в их динамическом развитии автор обращается и в пятой, шестой главах, где говорится о сложной политической обстановке в Башкортостане в период двоевластия.

Хроникальность сюжета, событийность обусловили многомерность художественного пространства и времени в романе, что придало ему черты панорамного (центробежного) романа. Если его историческое, реальное время ограничивается несколькими послереволюционными годами, то художнический взгляд простирается в глубь веков благодаря приему ретроспекции, включению в повествование воспоминаний героев, обращению к легендам и преданиям народа. Перед читателем встает картина жизни башкир на протяжении нескольких веков, история их многолетней освободительной борьбы, а главный герой воспринимается как наследник и продолжатель дел Кусема, Алдара, Бэпэнея, Карасакала, Бушмана, Салавата.

Книгу Р. Баимова можно воспринимать и как своего рода художественный беллетризованный опыт политической истории. В ней очень много места отведено политической деятельности правительств и масс, классов и социальных групп, партий и общественных организаций, лидеров и других видных фигур, руководителей различных движений. Автор романа касается также таких вопросов, как механизм власти, политические режимы, политическая культура, революция и контрреволюция, прогрессивные и регрессивные процессы в обществе, формирование различных идеологий, политического сознания масс, национальная политика, проблема альтернативности общественного развития, государственного устройства, военного дела. Все это, по сути, является объектом изучения политической истории. Показанные, осмысленные через призму видения

того или иного персонажа, преломленные в судьбах и характерах действующих лиц, эти общественно-политические процессы под пером писателя обретают живую плоть, получают нравственно-психологическую оценку, создают наглядную картину напряженной жизни общества того периода.

В этой связи интересны страницы, посвященные некоторым общественным, политическим, военным деятелям. Новыми гранями открываются личности Троцкого, Фрунзе, Блюхера, Чапаева, Шагита Худайбердина, Мулланура Вахитова, поэта Шаихзады Бабича. Их исторические портреты увидены и созданы писателем-историком психологически убедительно. Здесь он также идет непроторенными дорогами.

Все это обусловило ярко выраженное авторское начало романа, его публицистическую заостренность как стилевую закономерность. Автор словно вторгается в действие, становится участником исторического процесса, дает оценку событиям и явлениям прошлого, уточняет или отвергает полемические версии, выступает в роли историка-следопыта. Все это, в первую очередь, связано с его стремлением актуализировать повествовательный материал. На страницах книги постепенно складывается образ автора, влюбленного в родной край, ведущего заинтересованный рассказ о героическом прошлом своего народа, глубоко размышляющего об уроках истории, стремящегося дать оценку деяниям и поступкам известных исторических лиц, осмыслить их с позиций современности. В повествовательной структуре романа «Кречет мятежный» отразились те процессы, которые стали наиболее ощутимо проявляться в исторической прозе в 70-е годы XX века. Если в довоенное и послевоенное время в ней доминировала так называемая объективная форма повествования, то в последние десятилетия заявили о себе другие варианты авторского присутствия с ярко выраженным субъективно-личностным началом. Так происходит обогащение исторического романа за счет синтеза объективной и субъективно-публицистической форм повествований.

Роман занял промежуточное положение в исторической прозе. Синтез различных жанровых тенденций (историко-документальной, публицистической, научно-исследовательской, философской, художественной, семейно-бытовой, биографической) создает специфическое по содержанию и художественной структуре произведение. Оно не вписывается в рамки только одного жанра или жанровой разновидности. Все это потребовало от автора огромных усилий в различных сферах: истории, этнографии, фольклоре, архивном деле, лингвистике, географии...

1. Баимов Р. Н. Кречет мятежный. Уфа, 2002.

«Мал мала меньше» Сигизмунда Кржижановского: стратегия и тактика жанра

Проблема жанровой номинации становится собственно научной проблемой тогда и в такой степени, в какой она входит как намеренно акцентированная в творческую стратегию автора.

Таким принципиально значимым становится, в частности, прямое указание на жанровую особицу в названии сборника рассказов С. Кржижановского «Мал мала меньше». Форма миниатюры, имеющая в русской литературе довольно развитую традицию, в творчестве Кржижановского предстала в оригинальной разработке. Гносеологические установки этого писателя предполагали намеренное оперирование малыми величинами с целью более пристального, через призму увеличительного стекла, исследования духовных смыслов реальности. Писатель ценил подобный метод, разрабатываемый естествоиспытателями – «великими микроскопистами», а также, помимо фольклорных источников, опыт великих писателей Возрождения, которыми, по его словам, «был открыт *литературный микроскоп*» [1, т. 4, с. 376].

В этом свете внимание к малым жанрам является прямым следствием общей аналитико-философской направленности творческого акта. Своеобразие же самого процесса оперирования подобной моделью обусловлено особенностями художественного метода, называемого Кржижановским «экспериментальным реализмом», а также ориентацией на игровое остранение реальности.

Сборник, о котором пойдет речь, представляет собой результат жанрового эксперимента писателя, демонстрирующего возможности различных микроформ. Частично такого рода жанровый состав просматривается уже в оглавлении: сказка, побасенка, эмблема, легенда. Сюда добавляются крошечные зарисовки и одно-двухстраничные новеллы – любимый жанр Кржижановского.

В. Н. Перельмутер называет «Мал мала меньше» циклом, а не сборником миниатюр, о чем свидетельствует, по его словам, «композиционно

закрепленная система связей между новеллами, подчас весьма непростая, неочевидная, но обнаруживающаяся, если – по аналогии – обратиться к композиции “Сказок для вундеркиндов”» [2, с. 624]. Думается, что такого рода аналогия вряд ли возможна, ибо в «Сказках для вундеркиндов» собственно жанровое задание не было в ряду приоритетных намерений автора и не являлось доминантным структурообразующим признаком. А вот что бесспорно, так это замечание, что «это своего рода импровизация», ибо вольное оперирование вариантами одной жанровой модели – *заданная автором ситуация жанрового эксперимента* – является концептуально скрепляющим началом самых разнородных форм.

Ощутимую часть сборника составляют веселые рассказы чеховского типа – «короче воробьиного носа», или, как называл их Кржижановский в статье о Чехове и Чехонте, «карликовые рассказы», двухстраничные, а то и полстраничные юморески, окрашенные улыбкой. Это, например, «Взбесившиеся брюки», «Больное сердце», «Полувежливость», «Смерть радиста», «Раскулаченный боксер», «Этого предвидеть невозможно», «К лицу» – миниатюры, написанные «о маленьких случаях из жизни маленьких людей». Подобно Чехову, автор, обладая «удивительно точным чувством длительности», добивается краткости «методом стяжения, ракурсирования сюжета» [1, т. 4, с. 596]. Строение действия на основе принципа «гора и мышь» рождает эффект комического, питает остроумие финалов. Загадка «раздвоения» прохожего, у которого левая сторона тела была зла и агрессивна, а правая «необычайно вежлива, обходительна и культурна», разъясняется, когда он, «запустив руку в правый карман пальто, вынул бумажный мешочек и приоткрыл его: “Пятак яиц. Понятно?”» [1, т. 3, с. 250]. Эффект обманутого ожидания красит другую миниатюру: «Все знали богача Х. как человека, страдающего болезнью сердца. Стоило с ним заговорить о каком-либо деле, попросить аванса, помощи – и левая рука его тотчас же скользила к левой груди, шупала, разминала что-то под левым соском, а синеватые губы человека в длинном черном сюртуке топорщились...» После его смерти открылось, что «покойный имел привычку хвататься не за сердце, а за бумажник в левом кармане сюртука, нащупывая – на месте ли он?» [Там же, с. 251]. По словам Набокова, Чехов «писал веселые рассказы для грустных людей», это свойство его таланта, близкое Кржижановскому, сквозит, в частности, в строении миниатюры «Хлеб наш насущенный». Здесь в сильную позицию автором поставлен эпизод чтения молитвы «Отче наш» нищей, полуслепой и почти глухой бабкой и ее внучкой, приносящей в сетчатой кошелке объедки со стола бабушкиных родственников.

Остраненное слово, которое так по душе автору рассказа, соединяет смех и слезы: «Старуха откашлялась, очевидно, глуша кашель платком, и продолжала: “Хлеб наш насущный даждь нам днесь”. Тоненький голосок девочки печально вторил: “Хлеб наш насущенный в дождь нам донесть”». Без комментариев автор протягивает возникшую интонацию печали коротким завершающим описанием: «Я подошел к окну. Дождь стучал в стекла множеством капель – все сильнее и настойчивее, будто требовал, чтобы его впустили в дом» [Там же, с. 234]. Случай, о котором соседи обычно рассказывали, «весело осклабясь», предстает как знак вселенского сиротства: «...веселое настроение юморески начинает портиться... с хвоста» [1, т. 4, с. 600].

В составе жанровой системы анализируемого сборника важна и устойчивая во всем творчестве писателя традиция емких фольклорных жанров с их специфической условностью и стилевой определенностью. Они позволяют автору смоделировать по отстоявшимся в читательской памяти правилам условные миры «из зрачка». Таковы маленькие сказки и разного рода побасенки с неперменным нравственным итогом. При этом автор настаивает на принятии жанровых установлений за реальность, основанную на договоре. При случае он не преминет напомнить об этом. Так, миниатюра «Доброе дерево» имеет заглавное указание к восприятию – «сказка» – и повествует о чудесной помощи старой сосны и обитателей леса бедной усталой швее, случайно выронившей иголку из рук и в слезах заснувшей в тени развесистой кроны. Автор играет эффектом условного правдоподобия: готовое до последнего стежка платье предстает глазам проснувшейся швеи. «Но как же так, – спросит читатель, – ведь... – Никаких *ведь*! – обрывает автор. – Прочтите еще раз подзаголовок: и все» [1, т. 3, с. 218]. Маленькие сказочки сохраняют приметы народной мудрости, памятливы выдерживают все структурные особенности жанра, особенно притчевую убедительность, как в «Одной копейке» или в «Побасенке». Пришедшим из народного опыта назиданием смотрятся три вещи в затененном углу кабинета миллиардера: шляпа, посох и сума («На всякий случай! А?»).

В маленьких жанрах автору нравится играть самим феноменом имитации сказочного или басенного стиля. Так, в веселой сказке «Березайский сапожник» выдержаны временная и пространственная характерность зачина, неперменная троичность в движении действия, состязание Добра и Света с Грязищей и, главное, – затейливый говорок звонких присказок, вроде: «Славный город Березайка, слышь, из грязи вылезай-ка; город славный Березай, все из грязи вылезай». Забавность сказке придает ба-

лагурство ловкого сапожника: «Хороши твои туфельки, да в них скрипу ни чутельки; пройдешь мимо парня, что тобою лишь дышит, а тот и не услышит», – приговаривает этот продавец Скрипов. Игрово осовременивает автор и благополучный по традиции финал сказки: «Уже у веселого сапожника стоит не шалаш, а каменная лавка, а на ней надпись: “Первая березайская сапожная артель”» [Там же, с. 211]. Большинство миниатюр такого сказочно-басенного типа написаны в легкой улыбчивой манере.

Обращает на себя внимание специфический ракурс оперирования малыми жанрами в пределах этого сборника, когда Кржижановский предлагает экспериментальную ситуацию разработки одной темы средствами разных жанровых моделей, открывающих свои потенциальные возможности. Таким единым полем эстетического внимания предстает сфера искусства и судьбы художника, вмещенная в рамки то басни, то мгновенной зарисовки, то рассказа или библейской притчи. Серьезная тема предстает в разных ракурсах и в широком эмоциональном развороте от шутливой и легкой улыбки до язвительно резкой интенции.

Подчас Кржижановский выбирает не собственно канонический тип жанра, а сравнительно редко встречающуюся его разновидность, оперируя сближением различных жанрово-стилевых тенденций. Так, непременная дидактика басни взаимодействует в кратком, нравоучительном рассказике «Гусь» с аллегорией сказки о животных и остроумием сюжета новеллы. Такого рода произведение прежде называлось *апологом* – в нем сближаются басня и притча. Автор открывает им свой сборник, забирая веселое действие в рамки значительных для него моральных максим, связанных с литературой. На первых порах полушутливо: «Гуси, как это известно всем, спасли Рим и литературу», – а в конце иносказательно, весело-серьезно: «“Вот он этот, кра, как его, все говорил: поэзия-поэзия, а что такое, кра, поэзия?” – О, я это теперь хорошо знаю... **поэзия – это... гм... н-да... га-га... Это когда твое же перо делает тебе больно**» [Там же, с. 207] (Курсив наш. – В. Х.).

Миниатюра становится идеально подходящей формой для излюбленных Кржижановским микросюжетов о летучих *мигах* вдохновения и тайнах творчества. Не понадобилось и странички для беглых авторских зарисовок момента озарения музыканта («Девять ворон») и художника («Тюбики»). Усилия писателя схватить и удержать внезапную мысль, «яркую, как зигзаг молнии», и драма утраты ее, записанной на трамвайном билете, изобретательно весело явлены в сюжете новеллы «Контролер».

Вместе с тем, Кржижановский не избегает негодующих оценок в разработке некоторых аспектов темы. Так, определенно сдвинутым в эту

сторону предстает трансформированный сюжет древнегреческого мифа об Орфее и Эвридике в новелле «Орфей в аду». Писатель демонстрирует способность малых жанров емко, путем остранения классических прототипов формировать остро дискуссионные современные смыслы. Событийно развернув лишь малую долю действия известной легенды, писатель укрепил драматургию собственного сюжета на столкновении завораживающего своим талантом певца и музыканта Орфея со стражем адского порога – трехголовым псом Цербером. В своей обычной манере только один раз сдвинув претекст пометой, что все три головы были «*музыкальными критиками*», Кржижановский дал свободу раздраженной субъективности, выстраивая прямые аналогии суждений «шестиухого пса» с голосами современных строителей разгромных литературных дискуссий. Иронически он подключает к процессу развенчания чудовищ хрестоматийно известные басенные тексты. Крыловское «а жаль, что не знаком ты с нашим петухом» саркастически отражается в советах, раздаваемых тремя головами таланту «божественного происхождения» – Сыну Богов: «учиться музыке у стиковых лягушек», ибо «основа музыки не треньканье, а кваканье». Личная страсть автора побуждает его выстраивать при описании злобных, разгоряченных ораторов эмоционально однотипные жестовые ряды: «слизала пену со рта», «закричала», «рвякнула, гневно прядая ушами», «тявкнула», «взвизгнула», «залаяла», «взвыла», «лязгнула зубами». И, наконец, «три головы пса, кровожадно урча, вонзились друг другу в глотки» [Там же, с. 245]. При этом ощутима полная чувства собственного достоинства авторская позиция, позволяющая безбоязненно пренебрегать угрозами: воспользовавшись мерзкой схваткой, его герой «идет под своды Аида – навстречу милой Эвридике».

В параметрах малых жанров особо значимыми являются *константы длительности (протяженности) и объема (емкости, вместительности)*. При этом именно авторская эстетическая активность является тем акцентированным генерирующим источником, который обеспечивает наилучшим образом устанавливаемые пропорции внутреннего мира произведения. Кржижановский изобретает разные пути сюжетно-композиционного *стяжения*, сопровождающиеся эффектом смысловой концентрации.

В сборнике «Мал мала меньше», работая в пределах малых жанров, писатель отмечает пространственные границы их бытования, с одной стороны, малостраничной новеллой, с другой – предельно редуцированной философской миниатюрой.

Примером первой могут служить виртуозно написанные «Игроки», сюжет которых построен на антитезах и метаморфозах, внезапных превращениях одной ситуации в прямо противоположную. Автор прибегает к смешению условных, нестандартных ситуаций и вполне реальных событий. Он напрягает действие, прибегая к кумуляции – перечислительному скоплению предметов и фактов как способу внутреннего напряжения действия. История и Вечность соединены им в судьбе Поэта и Бухгалтера, играющих в штосс, когда «на счетах нечего было считать, разве что смену правительств». Фортуна внезапно, «вдруг» поворачивается лицом к Поэту, который уже неделю «ходил в проигранном платье» и который проиграл уже и Полярную Звезду, и Волосы Вероники, а затем сперва Малую, а потом и Большую Медведицу.

Счастье вдруг повернуло на сто восемьдесят градусов, и в результате везенья Поэт выиграл не только Вселенную, но и сапоги, которые были у них одни на двоих. Счастливый обладатель Вселенной, натянув сапоги, идет за дровами и не возвращается. Прикрыв собой мальчишку Митеньша, он гибнет от пули «этих, как их там звать, не знаю, идут. Идут – стреляют».

Для усиления эффекта воздействия на читателя Кржижановский использует важный для новеллы прием – пуант:

Бухгалтер оглянулся по сторонам. Улица была пуста. Став в снег на колени, он стащил с трупа сапоги, натянул их на свои иззябшие ноги и, не оглядываясь, пошел к дому. О Вселенной, так и оставшейся собственностью поэта, он и не подумал» [Там же, с. 215].

Впечатление от финала тем больше, что автором сохранено характерное для новеллы отсутствие моральной оценки. Вся пронзительность и отчаянность смысла, который новелла накапливает к концу, не требует в данном случае обстоятельно развернутого текста. Приращение смысла в такого рода микрожанре происходит вследствие умелого владения художником внутренними законами формы.

Логической точкой, поставленной в конце развернутого в эксперименте авторского представления о возможностях малого жанра, смотрится крошечная «Баскская сказка», в которой в совершенстве проявилось мастерство автора-парадоксалиста, писателя, выбравшего тактику остранения с целью повышения остроты читательского восприятия.

Первой была создана Смерть. Смерть точила косу и ждала. Но ничего, кроме нее, еще не было.

И Смерть стала скучать. Она пошла к Богу и попросила работы. Бог молчал. Смерть еще лучше отточила косу и еще раз поклонилась Богу:

– Работы.

– Ну, хорошо, – сказал Бог.

И создал мир [Там же, с. 262].

Писатель ничего не изобретает. Человечество давно усвоило простой и внятный язык, на котором говорят основы мира. У Кржижановского так же немногословно, как вечное «мама мыла раму» или «жили-были дед да баба», явлен его «мир из зрачка» – это просто новый, другой угол зрения. А эта сказка – естественный пуант в оригинальном восприятии мира и в самой манере письма, для которого не требуется больших площадей.

1. Кржижановский С. Собрание сочинений: В 5 т. СПб., 2001–2006.

2. Перельмутер В. Н. Комментарии // Там же. Т. 3.

О. В. Якунина

г. Астрахань

«В запретном храме моей души...»: дневник и записки в прозе Юрия Мамлеева

Одной из актуальных малых форм в прозе Юрия Мамлеева доэмигрантского периода творчества являются дневник и записки.

Говоря о дневнике, мы подразумеваем деление текстового массива на датированные записи в основном ежедневного характера; записки и тетрадь – варианты дневниковой формы повествования, лишенные хронологической привязки, это записи «по случаю», возможно, с большим расстоянием во времени от момента совершения описываемых событий до записи о них.

Большей частью произведения в форме дневника и записок демонстрируют явное желание писателя, с одной стороны, дистанцироваться от изображаемого, выдвинув на авансцену повествования нарратора и скрыв автора, а с другой – дать читателю достаточно внятные ориентиры в разграничении авторской интенции и точки зрения, носителем которой выступает нарратор. Возникает некое противоречие, которое

О. С. Сахно очень точно и емко называет «состоянием амбивалентного парадокса» [1].

Это противоречие, во-первых, определяет выбор жанровой формы, поскольку «дневник, как и мемуары, и исповедь... предельно удобная форма для абсолютной субъективности, проявления Его в организации текста. Но, с другой стороны,... возникают все условия для того, чтобы таким образом разделить непосредственного “автора” текста и “автора-рассказчика”» [Там же]. Во-вторых, это же противоречие становится, на наш взгляд, своеобразным пусковым механизмом той нарративной стратегии, которая доминирует во многих произведениях писателя.

В определении понятия «нарративная (повествовательная) стратегия» нам наиболее близка концепция О. А. Мельничук, предполагающая выделение локальных и глобальных текстовых стратегий. Последние «...служат читателю средством координации точек зрения, выраженных в тексте повествователем [имплицитным автором] и персонажами» [2]. Одной из таких стратегий, как пишет об этом О. А. Мельничук, является смена нарративных (повествовательных) инстанций [Там же]. В нашем случае – совмещение форм повествования от первого и третьего лица при доминировании формы от первого лица. Это такие произведения из «Центрального цикла», как «Дневник собаки-философа», «Человек с лошадиным бегом», «Дневник молодого человека», «Письма к Кате», «Упырь-психопат», «Тетрадь индивидуалиста», «Ваня Кирпичиков в ванне», и из цикла «Конец века» – рассказ «Бегун».

По своей жанровой форме эти произведения могут быть охарактеризованы как записки-воспоминания, где повествование в третьем лице служит обрамлением к основной части: к «Запискам человека с лошадиным бегом» – «Человек с лошадиным бегом», к «Записям Вани Кирпичикова» – «Ваня Кирпичиков в ванне», к «тетради» Саши-индивидуалиста – «Тетрадь индивидуалиста», к «Записям Васи Куролесова – (в тот период, когда он бегал, как бы скидывая с себя тело)» – рассказ «Бегун».

В других произведениях той же нарративной стратегии писатель использует форму дневника («Упырь-психопат», «Дневник молодого человека», «Дневник собаки-философа»).

Во всех этих произведениях соблюдается деление текста на две неравные части, в каждой из которых доминирует одна из двух точек зрения – автора или нарратора соответственно.

В рассказе «Тетрадь индивидуалиста» повествование построено таким образом, что уже в начале автор твердо устанавливает свою позицию по отношению к изображаемому им миру и по отношению к нарратору. За-

тем право оценивать полностью передоверяется рассказчику (пять-шесть предложений от лица автора и остальной текст, написанный от первого лица и носящий специальное название, – «Тетрадь индивидуалиста»).

Свое отношение к «рассказанному событию» автор «умещает» в небольшой первый абзац, в дальнейшем создавая иллюзию полного самоустранения. В первом абзаце он временно прикрепляется к одному из акторов – «Ивану Ильичу Пузанкову, сторожу» и высказывает свое отношение к изображаемому с его помощью. Позволим себе процитировать абзац полностью:

Эту старую, драную тетрадь нашел около помойки Иван Ильич Пузанков, сторож. Он хотел было обернуть в нее селедку, но по пьяному делу начал ее читать. Прочитав несколько страниц, он ахнул, решив, что у него белая горячка. Его напугало больше всего то, что ему – значит – нельзя дальше пить, а до литра водки он не добрал еще 200 грамм. Но, гневно рассудив, что мы, пьющие, еще никогда не отступали, Иван Ильич пополз все-таки в ближайшую пивную. Там он продал эту невероятную тетрадь за полкружки пива и кильку одному озирающемуся, болезненному интеллигенту, который и сохранил ее в паутинках и недоступности [3].

При анализе отрывка выясняется, что непреходящими ценностями в мире моделируемой художественной реальности являются, прежде всего, те, что входят в такой любопытный перечень, как *селедка, литр водки, 200 грамм, ближайшая пивная, полкружки пива и килька*, а наиболее неприятной и пугающей вещью – *белая горячка*, когда *нельзя дальше пить*. Несобственно-прямая речь, вводимая в рассказ, ведущийся от лица автора («мы, пьющие, еще никогда не отступали»), подчеркивает дистанцию, существующую между точкой зрения автора и позицией актора, к которому он временно прикрепился. Возникает образ паутинных тенет, которыми затянута вселенная, – символ отчуждения, отгороженности от мира той малой вселенной, которую создают ее обитатели – *болезненные, озирающиеся* интеллигенты, живущие в страхе и занятые созданием и сохранением своих записок. Единственно достойная участь этих записей, как вытекает из контекста, – помойка, так как содержание *невероятной тетради* наводит на подозрение о белой горячке. Вводимый в произведение первый абзац от лица автора, который формально можно обозначить как предисловие к записям нарратора, становится способом дискредитации точки зрения рассказчика – создателя *невероятной тетради* индивидуалиста Саши. В итоге складываются две точки зрения, которые читатель в своей интерпретационной деятельности должен скоординировать, вырабатывая собственную позицию. Как отмечает Н. Д. Тмарченко, это

так называемый *промежуточный вариант*, «когда автор-творец стремится уравновесить внешнюю и внутреннюю позиции» [9, с. 241]. Нам хотелось бы дополнить высказанное утверждение, еще раз отметив, что выстраивание нарративной стратегии такого типа свидетельствует, с одной стороны, о стремлении писателя в ипостаси автора дистанцироваться от изображаемого, но с другой – о желании не допустить смещения точек зрения автора и нарратора как идентичных.

Несколько особняком стоит рассказ «Бегун» (из цикла «Конец века»), в котором соотношение частей более уравновешено и где рассказ от лица автора (аукториальный гетеродиегитический нарративный тип) и рассказ от лица нарратора (аукториальный гомодиегитический нарративный тип) в тексте почти равновелики (то есть части примерно равны). Это, однако, не отменяет сути высказанных нами ранее наблюдений о функциональном значении выделенной глобальной нарративной стратегии в коммуникативном аспекте, то есть в аспекте «общения повествующего субъекта с его адресатом-читателем» [4, с. 226]. Очевидно стремление писателя разграничить позиции автора и нарратора при повествовании от первого лица, что проявляется в разных способах дискредитации точки зрения рассказчика.

Способом дискредитации точки зрения нарратора служит авторское «предисловие» к записям личностного характера. Мы уже говорили об этом при анализе «Тетради индивидуалиста». Приведем и другие примеры. Например, «Дневник молодого человека» открывается таким высказыванием от лица автора:

Это был молодой человек лет двадцати пяти, уже окончивший институт и работавший в проектном бюро. Но вид он имел пугающе-дегенеративный. Впрочем, заметно это было только нервным, повышенно чутким людям, а большинство считало его своим. Для первых он скорее даже походил на галлюцинацию. Но галлюцинацию злостную, с ощеренными зубками, и упорно не исчезающую. Бледностью лица он походил на поэта, но глазки его были воспалены злобою и как бы вздрагивали от катаклизма блуждающего, судорожного воображения. Ручки он все время складывал на животике, так и ходил бочком, прячась в свою дрожь и тихость. Иной раз очень ласковый бывал, но после приветливого слова часто вдруг хохотал.

Вот его записи [3].

В характеристике нарратора заметно сочетание двух позиций: одну точку зрения выражает так называемое *большинство*, которое, видимо, в силу сходства *считало его своим*. И это дает общее представление о населяющих художественный мир персонажах, сближая большинство с

молодым человеком. Другую точку зрения (к ней следует причислить и проницательного в силу своего всеведения автора) выражают *повышенно чуткие люди*. Им молодой человек видится злой галлюцинацией, своего рода ночным кошмаром, обретшим плоть. Это мнение о нарраторе характерно. Поскольку в силу очевидных причин читателю не свойственно отождествлять себя с личностью такого склада, более того – представление о галлюцинации вызывает сомнения в душевной полноценности (нормальности), такая характеристика, предпосланная записям молодого человека, заранее обуславливает неприятие его читателем. Действует одна из локальных текстовых стратегий, которые, по определению О. А. Мельничук, «...создают отношение читателя к миру произведения в плане дистанция/участие» [2]. Читатель по определению должен дистанцироваться от малосимпатичного персонажа *пугающе-дегенеративного* вида с *ощеренными зубками и воспаленными злобою глазами*. Столь откровенное высказывание о нарраторе вступает в отношения прямой оппозиции с мнением молодого человека о самом себе, выраженном в дневниковых записях, где присутствие автора совершенно не очевидно и где точка зрения нарратора доминирует. Полагаем, что проницаемость точки зрения автора обусловлена все тем же стремлением не допустить серьезного отношения к заявлениям молодого человека, выраженным с пугающей откровенностью. Например, в таком:

В своих самых радостных снах я видел себя в ситуациях, когда я могу всех безнаказанно убивать. Прямо так, мимоходом – идешь по улице, не понравилось тебе лицо – и бац из пистолета, как свинью, закурил и пошел дальше как ни в чем не бывало. А милиция тебе только честь отдает [3].

В то же время форма дневника позволяет как можно более непосредственно приобщить читателя к восприятию событий нарратором, открыть ему потемки чужой души в виде глубоко личных записей интимного характера.

Менее откровенно высказывание от лица автора, открывающее рассказ «Ваня Кирпичиков в ванне»:

Нельзя сказать, что обитатели коммунальной квартирки, что на Патриарших прудах, живут весело. Но зато частенько их смрадная, касторьюльно-паутинная конура оглашается лихо-полоумным пением и звоном гитары, раздающимся из ванной. Это моется, обычно подолгу, часа три-четыре, Ваня Кирпичиков. Давний житель квартиры и большой любитель чтения. Больше за ним никаких странностей не замечали.

Предлагаем его записи [3].

Процитированное высказывание принадлежит, видимо, не только автору, но и одному из обитателей *коммунальной квартирки*, который мог наблюдать за Ваней и к которому временно прикрепляется автор. Если автор, выступающий в роли вездесущего наблюдателя (так называемая позиция олимпийца) дает общую оценку миру коммуналки и ее жильцам (первые три предложения), то *никаких странностей не замечали* за нарратором именно его соседи по квартире (два последних предложения абзаца), поскольку автору известно о рассказчике все. Учитывая, что впоследствии мы узнаем, как Ваня бегал голым по коммунальному коридору и на несколько суток прятался в шкафу, отсутствие *странностей* по меньшей мере кажется удивительным. Следовательно, изображаемый автором мир удивительно равнодушен и невнимателен, видел и не такое на своем веку; наконец, все жители квартиры, и Ваня в том числе, обладают каждый своими странностями. Право на существование имеют каждое из утверждений, которые взаимодополняют друг друга и дают ясное представление об отношении автора к *коммунальной квартирке*, этой *смердной кастрюльно-паутинной конуре*. Дискредитирующим нарратора определением служит в приведенном отрывке только выразительный эпитет *лихо-полоумное пение*, выражающий, конечно, не только отношение к музыкальным талантам рассказчика, но и к его персоне в целом.

Вместе с тем, как мы уже указывали, авторская позиция выражена в этом произведении (по сравнению, например, с «Дневником молодого человека») значительно более сдержанно. Средством дистанцирования автора от нарратора служит здесь выбор рассказчика. «Записки Вани Кирпичикова» представляют собой образец классического сказового повествования – особой формы прозаического повествования с установкой на чужую устную речь (Б. Эйхенбаум, М. М. Бахтин), «художественной имитации монологической речи, которая, воплощая в себе повествовательную фабулу, как будто строится в порядке ее непосредственного говорения» (В. В. Виноградов) [5; 6, с. 49; 7].

Речь нарратора – Ваня Кирпичиков, безымянный рассказчик («Человек с лошадиным бегом»), Вася Куролесов («Бегун») – в названных произведениях «значительно контрастирует с литературной нормой в силу необходимости создания “речевого образа” повествующего лица. В рассказах с такой формой повествования всегда ощущается намеренная ориентация... на язык социально, профессионально, территориально и т. д. определенный» [8, с. 32]. В творчестве Юрия Мамлеева нарратор – «человек из народа» – личность, далеко отстоящая от автора

в силу особенностей своего менталитета. Это так называемый «простой малый», малообразованный человек, в случае с Ваней Кирпичиковым – самоучка, который постигает мир культуры посредством книг. *«Большой любитель чтения»*, – узнаем мы о нем, в основном предпочитающий Достоевского. «И улыбка-то на мне... Божья, как все равно у князя Мышкина», – сообщает о себе нарратор. Справедливо мнение В. В. Заманской о том, что ироническая интонация автора по отношению к такому персонажу «навевает ощущение их близости к чудикам В. Шукшина» [9, с. 286]. Ирония автора не зла, напротив – его отношение к нарратору, как следует из контекста, добродушно-иронично. Прежде всего потому, что от персонажа-обывателя простого человека Ваню или Васю («Бегун») отличает внимание к глобальным проблемам высшего порядка – существования и не-существования, смысла жизни и тайны смерти, пристальный интерес к тому, как совмещаются в человеке бренное тело и неумирающий дух. Иронию вызывает не столько внимание нарратора к проблемам высокой философии, сколько попытки решить их наивно-бытовым образом. Так, Ваня Кирпичиков, осознав духовное (дух) как нечто противоположное физиологии (телу), пытается избавиться от него, например, съесть свое бедро или убежать, спрятаться от тела в шкафу.

При этом «речевой образ» нарратора представляет собой сложную комбинацию просторечия и литературной нормы. Таким, например, высказыванием открываются записи Вани Кирпичикова: «Иные людишки, особенно которые не от мира сего, все время говорят мне: чево-то ты, Ваня Кирпичиков, так долго моесси в ванне. А я им, оскалась, отвечаю: оттого, что тело свое люблю» [3]. Яркий образчик сказовой формы повествования представлен рассказом «Бегун»: «...во время бега вот что мне ндравится: во-первых, мира нет, одно мелькание, во-вторых, тело как будто, хоть на время, сбрасывается. Я ж бегу, как лошадь, все сшибаю на пути, надьсь девчонку, дуру, почти затоптал» [Там же]. Противостоящий, как видим, авторской речевой линии, моделируемый писателем «речевой образ» нарратора становится тем самым средством разделения двух нарративных инстанций – автора и рассказчика.

В рассказе «Упырь-психопат» повествование строится аналогично: авторское предисловие и далее – дневник главного героя. Первые слова «предисловия» от лица автора, обрамляющего дневниковые записи рассказчика, – «Этот упырь...» [Там же]. Сведения, выходящие за пределы рационального сознания читателя, подаются как само собой разумеющиеся, и потому реципиент изначально принимает существование упырей

(существ, мягко говоря, фантастических) как данность, как закон, действующий в пределах моделируемого художественного мира. Не имея нужды описывать своеобразие характера упырей вообще (всем известны склонности такого рода существ), отметим, что, во-первых, в отличие от фольклорных прототипов, мамлеевский персонаж именно потому и *психопат*, что отличается качествами мыслящего и в чем-то нравственного существа, поскольку знает сомнения, муки умственных терзаний, страдания любви («платоническая любовь и вампир» [3]), знаком с философией Канта (первая запись в дневнике: «21-ое мая. ...Сегодня во сне видел Канта» [Там же]). Это интеллигент среди упырей, как ни парадоксально звучит подобное утверждение.

Во-вторых, представляя еще один тип нарратора в творчестве Юрия Мамлеева (назовем его условно «потустороннее существо»), упырь-психопат изначально должен быть оценен как ненадежный нарратор именно в силу своей *«социальной принадлежности»*. Здесь вступает в действие уже описанная нами («Дневник молодого человека») локальная текстовая (нарративная) стратегия, которая не позволяет читателю отождествлять себя с подобным существом и на основе которой возникают отношения дистанции реципиента к точке зрения, выражаемой нарратором.

Та же локальная нарративная стратегия действует и в таком интересном произведении, как «Дневник собаки-философа». И хотя здесь, как и в рассказе «Упырь-психопат», автор изначально вводит читателя в иную, не соответствующую реальности систему координат, где допустимо, чтобы упырь «устроился на донорский пункт... Служил... там медицинским братом и считался тихим и вдумчивым товарищем» [Там же], глобальная установка на достоверность изображаемого в итоге оказывается все же несостоятельной, вступая в противоречие с локальной стратегией дистанция/участие реципиента. Даже *идеальный читатель*, в процессе постижения произведения воспринимая законы, существующие в художественном мире, как данность, по завершении чтения дистанцируется от нарратора-упыря. По той же причине произойдет размежевание позиции читателя и собаки-философа из одноименного рассказа. Как верно заметила А. В. Жданова по отношению к «Житейским воззрениям кота Мурра» Э. Т. А. Гофмана, «Отчету для академии» Ф. Кафки, первой главе «Истории мира в 10 с половиною главах» Дж. Барнса, это тот случай, где «...неважно, насколько и в чем именно кот, обезьяна, личинка древоточца отклоняются от человеческих норм. Главным здесь является тот факт, что выра-

ботка недоверия к их позиции, их точке зрения не является работой для читателя» [10].

Это задано уже выбором нарратора, не равного реципиенту по своей сути.

-
1. Сахно О. С. Дневник как речевой жанр художественной литературы. URL: <http://www.pn.pglu.ru>
 2. Мельничук О. А. Композиционные средства выявления авторского сознания в художественных произведениях с повествованием от 1-го лица // Вестн. МГУ. 2002. № 4. Сер. 19: Лингвистика и межкультурная коммуникация.
 3. Мамлеев Ю. Утопи мою голову. М., 1990.
 4. Теория литературы : учеб. пособие для студ-тов филол. ф-тов высш. учеб. заведений: В 2 т. / под ред. Н. Д. Тамарченко. М., 2004. Т. 1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / Тамарченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н.
 5. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979.
 6. Виноградов В. В. О языке художественной прозы. М., 1980.
 7. Эйхенбаум Б. М. Как сделана «Шинель» Гоголя // Литература. Л., 1927.
 8. Заика В. И. Поэтика рассказа (языковые средства актуализации смысла) : учеб. пособие по спецкурсу. Новгород, 1993.
 9. Заманская В. В. Ю. Мамлеев: репортаж из бездн «сознания» // Заманская В. В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века: Диалоги на границах столетий : учеб. пособие. М., 2002.
 10. Жданова А. В. Читательская рецепция ненадежной наррации // Проблемы интерпретации художественного произведения : материалы Всерос. науч. конф., посв. 90-летию со дня рожд. проф. Н. С. Травушкина, г. Астрахань, 27–28 авг. 2007 г. / сост.: М. Ю. Звягина, И. В. Иванова; вступ. ст. И. В. Колесовой. Астрахань, 2007.

Раздел 6

Зарубежная литература в аспекте жанра

О. Ю. Ахманов, Л. Ф. Хабибуллина
г. Казань

Жанровые стратегии Питера Акройда в романе «Процесс Элизабет Кри»

На современном этапе развития литературы, как отмечает М. Бахтин, уже нельзя говорить о жизни и развитии жанра как такового, за исключением жанра романа [1]. В конце XX века многообразие жанра романа только увеличивается, жанровые разновидности романа также становятся предметом литературной игры, как до этого становились жанры драмы и поэзии. В ситуации постмодернизма сформулированная еще Бахтиным проблема использования уже устоявшихся жанров приобретает новый смысл, то есть в постмодернизме одним из элементов игры становится игра с жанрами как на содержательном, так и на формальном уровне. Эта игра может принимать формы деконструкции существующих жанров, при этом еще одной существенной особенностью постмодернизма является использование жанров массовой литературы. Двумя основными жанровыми стратегиями для современного постмодернистского романа становятся детектив и история. Данная тенденция ярко проявляется уже в романе У. Эко «Имя Розы», в котором именно эти стратегии стали основными способами раскрытия семиотического смысла романа [2].

Всякий раз игра с жанром является индивидуальной, но с одной общей тенденцией: соединение массовой литературы и индивидуальных авторских стратегий, на которых мы и сосредоточились, рассмотрев эту

© Ахманов О. Ю., 2009

© Хабибуллина Л. Ф., 2009

проблему на примере творчества П. Акройда, а точнее, его романа «Процесс Элизабет Кри» (1994).

Питер Акرويد (род. в 1949) – английский поэт, писатель, литературный критик. Начиная как поэт, ему принадлежат сборники стихов «Лондонский скряга» (1973), «Сельская жизнь» (1978), «Развлечения Перли» (1987). Он автор романов «Большой лондонский пожар» (1982), «Хоксмур» (1985), «Чаттертон» (1987), «Первый свет» (1989), «Английская музыка» (1992), «Дом доктора Ди» (1993), «Процесс Элизабет Кри» (1994), «Лондонские сочинители» (2004) и др. Практически во всех произведениях П. Акройда проявляются основные черты постмодернистской литературы. Акرويد в романе «Процесс Элизабет Кри» реализует целую группу художественных задач, используя для этого стратегии исторического и детективного романов, демонстрируя симулятивность любой попытки воссоздания истории и характер детектива как интеллектуальной игры.

Если рассматривать роман П. Акройда по аналогии с тем, как Ю. Лотман анализирует «Имя Розы», то можно говорить о том, что первой жанровой маской романа «Процесс Элизабет Кри» становится исторический роман.

Литература XX века в целом тяготеет к переосмыслению всей предшествующей культуры, поэтому выявление ее культурных основ становится одной из основных задач современного литературоведения. Исторический роман XX века базируется на новой концепции истории, согласно которой история развивается не линейно, а по спирали. История используется отчасти для того, чтобы проанализировать и постараться осмыслить ситуацию сегодняшнего дня. Но если мы рассмотрим исторические романы, условно говоря, до и в эпоху постмодернизма, то увидим значительные изменения, которые произошли, главным образом, не столько на уровне формы, сколько в отношении автора и читателя к прошлому, взгляде на историю, изображении ее. Поэтому точнее будет назвать нынешнее явление интересом не просто к истории, а к ее интерпретациям.

Развитие исторического романа в XX веке движется от следования традициям литературы XIX века (преимущественно в произведениях начала века, в массовой литературе) к совершенно новому типу изображения истории. Постмодернистская традиция исторического повествования во многом складывается на основе традиции романа Умберто Эко «Имя розы», в котором это повествование является формой, скрывающей решения собственно литературоведческих задач.

Сам У. Эко в одном из автокомментариев к своему роману фиксирует новые сущностные стороны исторического повествования в конце XX века. Если в традиционном историческом романе параллель между прошлым и настоящим была лишь намечена (романы В. Гюго, Л. Фейхтвангера), то в конце XX века она становится очевидной и иногда навязчивой. Как отмечает У. Эко: «Исторический роман и этим обязан заниматься: не только проследивать в прошедшем причины того, что случилось в грядущем, но и намечать пути, по которым причины медленно продвигались к своим следствиям». Если в традиционном историческом романе функция героя – вести развитие интриги и «не мешать» созданию исторического фона, то в постмодернистском историческом повествовании она резко изменяется. Говоря об особенностях новых функций персонажа, Эко подчеркивает: «...когда мои герои, сталкивая две средневековые идеи, извлекают из них третью, более современную, они совершают то же, что впоследствии было совершено развитием культуры» [3, с. 421].

Эти идеи развивает Ю. Лотман в статье «Выход из лабиринта» о романе У. Эко, говоря о фиктивности присутствия в его произведении традиции исторического романа: «Это не структура исторического романа. <...> Образ лабиринта – один из сквозных для самых разных культур символов – является как бы эмблемой романа У. Эко. Но лабиринт – это, в сущности, перекрещение дорог, из которых некоторые не имеют выходов, заканчиваясь тупиками, через которые надо пройти, чтобы открыть путь, ведущий к центру этой странной паутины» [2, с. 474]. Интеллектуализация, концептуализация исторического повествования превращает установку предыдущей традиции на воспроизведение атмосферы эпохи, самой истории в нечто вторичное, подчас фиктивное, хотя и не исключющееся в новом постмодернистском историческом повествовании. «Фиктивным становится и герой, который не принадлежит к историческим персонажам – он целиком создан фантазией автора. Но многими нитями он связан с эпохой, в которую произвол У. Эко его поместил (как увидим, не только с ней!)» [Там же, 475].

В одном из своих интервью П. Акройд так ответил на вопрос, что такое история: «История – это рассказ, с помощью которого я описываю настоящее. Пытаюсь понять и объяснить настоящее. Во многих моих книгах действие происходит в двух временных пластах одновременно. Исторический контекст – это просто освещение того, что происходит сейчас. Я вообще не вижу особой разницы между такими вещами, как прошлое и настоящее» [4]. В прозе Питера Акройда история используется отчасти для того, чтобы постараться осмыслить ситуацию сегодняшнего дня.

В то же время, историческое повествование Акройда внешне следует традиции английского романа XIX века (В. Скотт). Оно основывается на подлинных исторических событиях – имевшей место серии чудовищных убийств в Лондоне, совершенных маньяком, известным под прозвищем Джека Потрошителя. То, что убийства не были раскрыты, дало возможность множеству авторов предложить собственные версии личности Потрошителя, а П. Акройду создать вариант постмодернистской криптоистории, иллюзию раскрытия тайны всемирно известного преступления.

Целый ряд приемов связывает роман Акройда с традицией Вальтера Скотта. Первый прием – это воссоздание атмосферы. Акройд использует весь арсенал текстов, чтобы создать атмосферу Лондона XIX века, – и это один из главных приемов, с помощью которого создается исторический колорит. Питер Акройд известен прежде всего как писатель, который во многих романах воссоздает облик исторического Лондона. Акройд вводит в повествование точное указание улиц и переулков Лондона; перед нами предстает город, имеющий свою географию и историю: «Первое убийство произошло 10 сентября 1880 года на Лаймхаус-рич; как подразумевает вторая часть названия, означающая колено реки, это старинный проулок, который ведет от короткой и невзрачной, но оживленной улицы к лестнице из камня, спускающейся к Темзе... Еврейский квартал Лаймхауса состоял из трех улиц по ту сторону Рэтклиф-хайвей; его жители, как и жители окрестных районов, называли этот квартал Старым Иерусалимом» [5, с. 6]. Со страниц романа перед нами предстает зловещий, сумрачный Лондон, прибежище таинственных сил, город шагов и вспышек во тьме, город каменных нагромождений, печальных переулков и наглухо запертых дверей. Лондон зловеще присутствует в романе во время совершения всех убийств.

Второй прием – как и у В. Скотта, роман Акройда литературен. Образ Лондона XIX века воссоздается на основе предшествующих текстов авторов, упоминаемых в романе: Диккенса, Гиссинга и др. Но главный прием Акройда – это стилизация, которая многочисленными нитями связывает произведение Акройда с огромным корпусом текстов XIX века. Например, результатом стилизации является речь кокни (речь лондонских низов), которая напоминает речь Элизы Дулиттл (У. Теккерей «Ярмарка тщеславия»). Стилизованное воссоздание судебного процесса отсылает к традиции Диккенса, который был судебным репортером. В романе присутствует жанровая стилизация: воссоздается стиль дневника, судебных допросов, исповеди, драматического диалога, газетных объявлений и т. д.

Введение в роман исторических персонажей, образов знаменитых писателей (Гиссинг), философов (Карл Маркс), актеров (Дэн Лино, Д. Гримальди, Ч. Чаплин) также является одним из средств создания исторического колорита.

«Исторический» блок романа выполняет двойную функцию: с одной стороны, действительно воссоздает атмосферу Лондона XIX века, насколько ее можно реконструировать в литературных и документальных текстах, с другой – выполняет функцию литературной полемики с традиционным представлением о викторианском обществе, сложившимся на основе викторианской литературы. Акройд поднимает блок текстов де Куинси (трактат «Взгляд на убийство как на одно из изящных искусств»), Гиссинга, историю Джека Потрошителя, идеология которых противостоит морали и литературе Диккенса.

Вторая жанровая маска романа – это создание детектива. Детективная литература – произведение о разгадке и расследовании загадочных преступлений. Возникновение этого жанра связано с именем американского писателя Э. По, создавшего новеллу «Убийство на улице Морг». В Англии известны А. К. Дойл, создавший образ Шерлока Холмса, У. Коллинз, Г. Честертон, А. Кристи, Г. Бейли. Традиционный детектив, зародившийся в XIX веке, чаще всего развивался в рамках социально-психологической проблематики, где важную роль играл поиск социальных или психологических причин совершения преступления, интеллектуальная игра детектива с преступником выступала обычно как средство активизации читательского интереса.

С начала XX века жанр детектива предполагает широкие вариации в сфере проблематики: политический, исторический, социальный, психологический детектив и т. д. Делая предметом художественного исследования викторианскую эпоху, П. Акройд намеренно активизирует ставший уже, казалось бы, архаичным социально-психологический план, так как именно он был актуален в XIX веке. Воссоздание в детективе атмосферы увлекательной интеллектуальной игры, которая всегда придает произведению коммерческую ценность, размывает проблему нравственной стороны преступления. В романе П. Акройда нет традиционной фигуры сыщика, которая вела бы за собой читателя (этой схемы придерживаются все авторы детективов, вплоть до У. Эко). Функция сыщика делегируется читателю, который ведется героиней Элизабет Кри через целую череду мистификаций, далеко не сразу становится очевидной фигура «Голема из Лаймхауза» и далеко не сразу раскрывается «ловушка», в которую автор привлекает читателя посредством героини. Если в традиционном детек-

тиве рассказчик, «управляющий» читательским восприятием, является сыщиком или его помощником и тем самым держит читателя в безопасной зоне добропорядочных жертв или преследователей преступника, то в романе Акройда читатель, вовлеченный в зону героини, оказывается невольным психологическим соучастником преступления, еще не отдавая себе в этом отчета.

Кульминационной в романе становится сцена разговора Элизабет Кри с тюремным священником, отцом Лейном. Именно из этого диалога читатель понимает, что именно Элизабет – виновница тех самых преступлений, которые приписываются ее мужу. Здесь она признается, что переодевалась в мужскую одежду и перенимала поведение мужчины, походку, боясь быть узнанной. «Первой была моя мамочка. Потом Дорис, которая меня увидела. Потом дядюшка, который меня осквернил. Да, я еще забыла про Малыша Виктора, который до меня дотронулся. И еврей был – они Христа распяли, так мне много раз говорила мать... Я состряпала дневник, где все приписала ему (Джону Кри), мне ведь приходилось уже кончать за него пьесу, и вся эта словесность далась мне легко. Я сочинила дневник от его имени, и в один прекрасный день он предстанет перед миром злодеем из злодеев» [5, с. 119].

По мнению В. В. Струкова, именно это признание Элизабет разрушает читательские ожидания, основанные на логически выстроенном сюжете романа, заставляет читателя сомневаться в подлинности сказанного, в подлинности документов (дневник Кри, протоколы судебных допросов Элизабет)... Уже на фабульном уровне читатель сталкивается с элементами постмодернистской игры: персонажи романа играют друг с другом, друг в друга, одни маски слетают, чтобы обнажить другие, – все это говорит о том, что перед нами обман, так как каждый оказывается не тем, кем он старается быть [6, с. 139].

Следующая жанровая стратегия П. Акройда выходит за пределы постмодернистской традиции и организует уже не столько содержательный, сколько формальный уровень романа – это дневник от лица мужа героини, который она пишет сама. Если обратиться к жанру дневника, стоит в первую очередь отметить, что он отличается психологической направленностью, это наиболее интимный жанр. Ведение дневника компенсирует душевные и жизненные потери. Подобно мемуарам, дневник повествует о реально имевших место прошлых событиях внешней и внутренней жизни. В дневниках пишущий рассказывает по преимуществу о себе и своем ближайшем окружении и также бывает склонен к самоанализу. Дневник часто говорит о тайном, скрытом от посторонних глаз.

Автор дневника не имеет права дорисовывать то, чего не было. Вымысел здесь недопустим, поэтому в дневнике меньше обобщения, больше детализации. Питер Акرويد вводит в ткань повествования дневник Джона Кри как документ, не оставляя у читателя ни малейших сомнений в его подлинности: «Ниже приводятся отрывки из дневника мистера Джона Кри, проживавшего в Нью-кросс-виллас, что в южном Лондоне; дневник ныне хранится в отделении рукописей Британского музея с шифром Add. Ms. 1624/566» [5, с. 13], а затем разрушает эту уверенность, представляя истинного его автора – Элизабет Кри, тем самым организуется симулятивное пространство романа, так как, с одной стороны, разрушается жанровая установка на подлинность (весь дневник – это подделка), а с другой – именно в дневнике мы видим ее искренние чувства по поводу того, что она совершает. Использование данной стратегии вновь позволяет Акроиду активизировать читательское восприятие и сделать читателя участником расследования (единственным, так как преступления Джека Потрошителя так и остались нераскрытыми). В дневнике есть определенные нестыковки. Муж слишком восхищенно отзывается о своей жене: «Читал Теннисона моей дорогой женочке Элизабет перед отходом ко сну», «Весьма удачно, что моя дорогая жена Лиззи решила провести вечер в Клавкенуэлле», «Подаренная мною шаль стала для жены немалым сюрпризом; это такая любящая, преданная душа, что так и хочется немножко ее побаловать», «Моя дорогая женочка все-таки хочет увидеть Дэна Лино в пантомиме на следующей неделе», «Вчера моей милой женочке так понравилась пантомима...» [5, с. 16, 39, 58, 71, 84]. В дневнике постоянно встречаются упоминания о театре, автор дневника фиксирует процесс создания собственного театра, где, как он сам признается, играет за опущенным занавесом: «В моем собственном частном театрике, в ярком световом пятне под газовым фонарем – тут я должен был оставаться, тут мне надлежало играть. Но для начала сыграем за опущенным занавесом...» [Там же, с. 14]. Все это позволяет внимательному читателю усомниться в подлинности дневника еще до раскрытия его истинного авторства.

Жанровые стратегии прозы приобретают совершенно новое освещение в связи с выходом Питера Акроида не только на межжанровый, но и на межродовой уровень. Проникновение элементов драмы в эпическое произведение – одна из главных особенностей литературы XIX века в творчестве Диккенса, Бальзака, ставшая предметом обыгрывания в романе У. Теккерея «Ярмарка тщеславия», поэтому данная стратегия также обусловлена традициями литературы изображаемой эпохи.

Постмодернистская игра в романе ведется через сложную систему ассоциаций с театром и театральной игрой, которая поддерживается на сюжетном уровне через образ главной героини и образ Дэна Лино, имеющий исторический прототип с таким же именем: это сценический псевдоним актера Джорджа Галвина (1860–1904). Театральность является способом новой постановки проблемы постмодернистской литературы – это проблема неподлинности, симулятивности самой реальности, которая в данном случае имеет прямое отношение к любому типу исторической реконструкции в литературе постмодернизма.

Автор романа обращается к важному для второй половины XIX века тезису «искусство ради искусства», выбрав популярный его вид – искусство мюзик-холла, которое не дает ни больших денег, ни актерского «бессмертия», ни долговременного признания и зрительской любви. В связи с этим разрабатывается актуальная для постмодернизма проблема значения массовых видов искусства, а также по-новому ставится вопрос о природе гениальности. В данном случае той, которая не получает по ряду причин должной оценки современников и не может рассчитывать на переоценку у потомков, в силу одномоментности театрального действия в эпоху, предшествующую кино и видео, когда гениальная актерская игра не могла быть зафиксирована и, если она не находила достойного зрителя, вообще была обречена на забвение. Особого рода героизм актера, ответственно относящегося в своей роли, независимо от статуса публики, является своего рода реализацией упомянутого тезиса.

Театрализация пронизывает все действие романа. Питер Акройд обыгрывает целый ряд классических приемов «низового» театра, делая их важным компонентом организации интриги романа. Одним из таких приемов становится травестия. В мюзик-холле господствует Дэн Лино, который является клоуном-травести. Театр Дэна Лино привлекает зрителей узнаваемостью сюжетов и персонажей, своей обыденностью и повседневностью, оживающих в ярких образах, где достаточно велика традиция народного театра пантомимы. Театр привлекателен для главной героини еще и своими подчеркнутыми перевоплощениями не просто в различных персонажей, но и переодеванием мужчин в женщин и наоборот: «И вот в один из будних вечеров я (Элизабет Кри) сидела в артистической, слегка жалела себя “в мои молодые годы” и вдруг увидела один из костюмов Дэна, брошенный им на стуле... Я уже готова была сложить это все и убрать, как вдруг мне пришла в голову смешная мысль – примерить костюм на себя... В зеркале мне открылось удивительное зрелище: я сделалась вылитым мужчиной; я не могла оторвать от

себя глаз... Я могла быть девушкой и юношей, женщиной и мужчиной, превращаясь из одного в другое без всяких затруднений. Я чувствовала, что способность становиться, чем я захочу, поднимает меня над ними всеми» [5, с. 67, 68, 69]. Как отмечает сам автор, для многих писателей Великобритании его поколения литературный трансвестизм (ношение одежды, аксессуаров, а также копирование манеры поведения противоположного пола) – это способ заявить об искусственности современной цивилизации. Акройд не просто рассказывает нам о превращении своей героини в мужчину – автор показывает, как Элизабет, уже не удовлетворенная только игрой в театре, переносит действие своих спектаклей на улицы Лондона, зверски расправляясь со своими жертвами. «Я не убиваю, нет. Я воскрешаю легенду, и мне будут прощать все, пока я остаюсь верен своей роли» [Там же, с. 57].

В отличие от Дэна Лино, который обладает самоотверженностью гения и готов обречь себя на забвение, героиня воплощает тип «темного гения» и мечтает о вечной славе. Элизабет Кри создает свой собственный театр (театр одного актера) под впечатлениями от прочтения эссе Томаса де Куинси «Взгляд на убийство как на одно из изящных искусств», автор которого разбирает известное дело об убийстве семейства Марр в соотношении с великими произведениями искусства, и делает вывод, что преступник совершил идеальное эстетическое убийство, которое по своему характеру может быть достойно пера Мидлтона или Тернера: «Погубитель семьи Марров был одинокий художник, сделавший Лондон одновременно мастерской и галереей для демонстрации своих шедевров... Я в восхищении обхватывал и сжимал себя руками, впервые читая о том, как он наряжался для каждого убийства – словно для выхода на сцену» [Там же, с. 16]. Первая роль героини на сцене собственного театра проходит в комнате проститутки, где Элизабет принимает участие в пьесе, которая рассчитана на одного актера и множество зрителей, один из которых – сам актер-убийца, второй – его жертва, а все остальные – читатели романа Питера Акройда. Тем самым автор признает общую для постмодернизма установку на активную роль читателя как субъекта актуализации текстовых интенций. Авторскую идею жизни как игры доводит до нас и тот факт, что для Элизабет даже такое преступление, как убийство, – творческий акт, а Лондон – сцена, на которой она играет перед публикой, зверски расправляясь со своими жертвами: «Он смотрел на меня словно бы с изумлением, и я похлопал его по щеке. – Вы ничего интересного не пропустили, – прошептал я. – Представление только начинается» [Там же, с. 72]. Кри совершает преступление, воплощая эс-

тетические принципы трактата де Куинси и в то же время выступая как наследником традиции, так и проводником «искусства» в жизнь.

На формальном уровне драматизация повествования ярко проявляет себя в сценах судебного процесса. Здесь Акройд использует и характерную для драмы запись «по ролям», а также вводит дополнительную интригу: из всех «зрителей» процесса только незримый читатель имеет шанс по достоинству оценить игру героини, а значит, и воспринять происходящее как особый тип театра. Сам Акройд отмечает, что материалы суда над Элизабет Кри по обвинению в отравлении мужа взяты из полных стенограмм за 4–12 февраля 1881 года, опубликованных в «Иллюстрированный полис ньюс ло кортс энд уикли рекорд». Конечно же, осведомленный читатель понимает, что он читает именно художественное произведение, а значит, ни о какой достоверности протоколов допросов в романе не может быть и речи, но автор романа настолько убедительно выдает ложь за правду и наоборот, что могут возникнуть сомнения.

Таким образом, все разнообразие жанровых форм, соединение элементов драмы и эпических форм осознается автором и воспринимается читателем как своего рода жанровые симуляции, которые, с одной стороны, деконструируют литературную традицию, воссоздающую облик XIX века в классической литературе, а, с другой стороны, реконструируют «неизвестный» облик XIX века. Соединение разнообразных жанровых стратегий позволяет автору вскрывать сами механизмы создания разного типа произведений и активизировать читателя, делая его заинтересованным соучастником увлекательной игры, предлагаемой ему как на уровне сюжета (через героиню), так и на уровне жанра.

-
1. Бахтин М. Эпос и роман. СПб., 2003.
 2. Лотман Ю. Выход из лабиринта // Эко У. Имя розы. М., 1989.
 3. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Эко У. Имя розы.
 4. Акройд П. Лондон – это навязчивый пейзаж моего воображения : интервью / Шульпяков Г. URL: http://exlibris.ng.ru/izdat/2001-03-29/1_bug.html
 5. Акройд П. Процесс Элизабет Кри / пер. с англ. Л. Ю. Мотылева // Иностранная литература. 1997. № 5.
 6. Струков В. В. Художественное своеобразие романов Питера Акройда (к проблеме британского постмодернизма). Воронеж, 2000.
 7. Райнеке Ю. С. Исторический роман постмодернизма и традиции жанра (Великобритания, Германия, Австрия) : дисс. ... канд. филол. наук. М., 2002.

Имя текста / имя жанра / следствия буквы (к ре-деконструкции литературного письма)

Вопрос о жанровой номинации – не просто вопрос об адекватном отражении структуры жанра или жанровой вариации в концептуальном письме, это вопрос о самом имени жанра, о возможности именовать событие литературы, которая присуща ей изнутри ее несущего существа. Поэтому имя текста почти всегда было связано с произносимым непроектируемым именем жанра и именем литературы как самой сценографии именования. Гипотеза настоящей работы – показать, что в литературном жанре имя текста всякий раз являлось «переименованием» жанра и вписыванием литературной метки, незаметным «следствием» буквы, приоткрывающей границы жанрообразования.

Имя собственное – в заглавии романа Просвещения (Вольтер) всегда подведено под несобственный концепт литературного проекта – обозначение фигуранта той риторической ситуации, содержание которой обусловлено концептуальным эквивалентом, вводимым переводным союзом «или», поэтому «оптимизм» Кандида – само место для концептуально-риторического развертывания литературы, понятой как как аргументативная машина (вспомним вольтеровские или садовские механизмы) – аппарат схемопорождающей сценографии, лежащей в основе всех сюжетных ситуаций испытаний «оптимизма» (Вольтер), «заблуждений сердца и ума» (Кребийон) или «несчастий добродетели» (де Сад), изнутри которой возможность «рокового изъяна» уже всегда вписана: роман предстает как метариторическое производство сосуществования аргументаторов в их способе самочувствия. Иными словами, именем текста во имя литературы просвещенческий разум обнажает собственное безумие как избыток желания (то, чем становится у де Сада концептуальный оператор «природа»: ничем другим она и не могла стать, поскольку уже у Декарта условие самоотношения его – безумие, сон и фантазм раны), обеспечивающего производство аргументативно-риторической сценографии. Аргументаторы просвещенческого и постпросвещенческого романа – функционеры этой сценографии, которых можно разделить на

«метафизиков», сочувствующих идее «добродетели» или «предустановленной гармонии», и «физиков», сочувствующих природе как «избытку желаний».

Просвещенческий проект конципирования литературной идиомы в универсализме представляющего субъекта и его способа представления (Вольтер, Дидро) явился ступенью забвения исходной литературной сценографии, проецируя ее как картину самочувствия аргументатора в производстве аргументации, всякий раз определяющую истинностные условия связывания воспринимаемого и мыслимого. Безместное и вневременное сопредставление просвещенческого героя обусловило производство аргументативной риторики, в пределе которого императив «travailler sans raisonner» («Кандид» Вольтера) – «работать не рассуждая» – оборачивается безумием разума – голосом желания, внутренней работой представляющей силы, что, собственно, и порождает все модели так называемой литературной «жанро-типо-глобализации» как эпохи «картины мира» и «национальных мирообразов»: словесное искусство как адекватная явление Идеи превращается в идеологическую сценографию, где сосуществование автора и героя стерлось до эффектов «авторской позиции», в которую обналичивается неподражаемое искусство гения (Кант), обратившей связь с исходным продуцированием природы.

Маршруты этого литературно-идеологического моделирования явились предметом переосмысления в том, что называют русской литературой. В «Вишневом саде» Чеховым прописаны маршруты конципирования литературной идиомы национального, которые осуществлены в фигурах аргументаторов, присваивающих право говорить о том, о чем необходимо молчать. Идиома национального – это не досужие домыслы, проецирующие событие, это непроговариваемая основа дискурсивных проекций, «фразовых систем». «Усадебный» жанр бытия Раневской и Гаева предполагает ограниченную экономию ценности, в которую воплотился образ самочувствия жанровой традиции «опасных связей»: именно поэтому Раневская упрекает Петю, не соответствующего требованиям «любовно-игрового» жанра, в отсутствии любовницы. Лопехин представляет дискурсивную проекцию капитализации идиомы – обращения ценности в «деле» как обеспечения ее прироста и новых условий ценностного порождения: не просто в проекте аренды и строительства дач, а в самом способе его самоотношения. В дискурсе Трофимова реализован «революционный» проект экономии «искупления прошлого в необычайном и непрерывном труде»: непроговариваемая идиома национального сведена к производству вины и воли-к-искуплению, всякий раз устанавливаю-

шей меру искупительного труда в полном забвении его идиоматических оснований. Как видно, абсолютизм желания (Раневская, Гаев), обращаемая ценность (Лопухин), обещание искупления (Трофимов) – все эти образующие проекции обналичивания идиомы национального представляют собой фальшивомонетную машину ценностей: недаром Пискив упоминает о Ницше и пресловутом разрешении печатать «фальшивые бумажки». По всей видимости, память изначальной идиомы Чехов приписывает Фирсу: идиома национального – это просто секрет «сушеной вишни», которым уже никогда и все еще не с кем и незачем делиться, секрет ускользает от порядка, представляющего дискурс аргументаторов, присваивающих право говорить от его имени. Во имя его Фирс метит исходное бессилие силы, осознавшей собственную конечность в том, что «словно и не жил». В этом смысле, определяя «референтное» пространство усадьбы, можно сказать, что она – одно из имен неприсваиваемого имущества, усадьба – не объект ограниченной экономии собственности (как это окажется для Лопухина), это само событие, которому принадлежат говорящие и неговорящие в их речи и их молчании. «Вишневый сад» как чеховская метка литературы связан еще и с тем, что он метит невытесненный остаток вытесняемой памяти в ситуации кризиса литературы как декадентского жанра, литературы как декадентства. Усадьба – интенсивность памяти абсолютно забвенного и экстенсивность восприятия невоспринимаемого, непрочитываемый контекст фраз и контекст контекстов. «Вишневый сад» как имя текста во имя буквы и вопреки букве литературы метит радикальное переименование жанра лирической комедии, показав невозможность аргументативно-риторического подчинения видимого произносимому в цезуре молчания.

Просвещенческое конципирование имени и подписи литературы обнаружило собственные границы в романном письме Гете и де Лакло, которые вывели за скобки аффекты риторической сценографии в опыте концептуального письма, предметом которого явилась сама форма литературы как повествования о возможном.

«Страдания юного Вертера» – не столько отображение сюжетнообразующего комплекса мотивного существования призрака героя, а сама жанропорождающая программа литературы, обуславливающая структуру самосознания героя и всю литературную сценографию. Не «Страсти» как повествование о свершении выстроенной авторским горизонтом судьбы героя, а «страдания», всякий раз оборачивающиеся действием – присвоением героем права осмыслить сам горизонт сосуществования с автором, поэтому Вертер – не столько образ автора и авторства, сколько метка его

превращения, преобразующая сам горизонт его самочувствия и самоотношения (что явно показывает финал, где автор приводит возможность собственного подведения под образ к пределу), что станет внесюжетным условием возможности развертывания любых сюжетных линий в том, что мы все еще опрометчиво называем литературой.

То, что было представлено Шодерло де Лакло и Гете, мы могли бы назвать концептуальным искусством, в котором предметом рефлексии становится сама форма «опасных связей» автора и героя, которые впервые и в который раз образуют игровое сообщество, где герой способен определить (раздвинуть) горизонт игры, присвоив право на изменение ее правил, а автор – предоставить этому горизонту столь необходимый и столь недостаточный пробел. Литература становится фикцией контракта (контракт – не просто сюжетный мотив «Фауста» или «Опасных связей», а жанрообразующее событие раздвоения желания, всегда отсрочивающего связывание бессвязного – самого романного времени). «Избирательное сродство» – опыт парадоксальной апперцепции романного жанра, его имени и подписи, где автор, продуцируя условия жанровой сценографии, показывает структуру этого продуцирования, в гипериронии отсрочивая саму ее телеологию, обнажая возможностный горизонт письма – закулисы (не)вероятных «сочетаний» и «реакций».

«В поисках утраченного времени» Пруста – один из маршрутов «феноменологического» письма, утвержденного в своих правах Гёте и де Лакло. Здесь мы наблюдаем не просто «переименование» жанра в некоем новом способе образопроизводства, а опыт прикосновения к неприкосновенному – к самому временному следу литературы, понятой как бытие памяти о допамятном и беспамятном в расподобляющем и сотворяющем развертывании интеллектуальных серий самосознания героя, ставшего письмом собственного нетождества и бессилия (что, собственно, показывает финал «Обретенного времени»). Непроизносимое «время» Пруста и смещающий постаффе́кт Джойса позволяют догадаться о том, что литература в имени текстового тела, имени жанрового призрака все еще и всегда уже «проступает» следствием буквы.

Эволюция образа моря в мифологии Г. Г. Маркеса

Образ моря занимает центральное место в мифологии Г. Г. Маркеса. Он представлен во многих текстах писателя, но, в зависимости от жанра произведения, раскрывается по-разному.

В рассказах образ моря напрямую связан с судьбой и характером человека. Это неудивительно, ведь море, являясь основным элементом национального образа мира Латинской Америки, задает определенный ментальный и эстетический код восприятия окружающей действительности и отношения к ней. В некоторых рассказах Маркеса море можно назвать главным героем («Море исчезающих времен», «Последнее плавание корабля-призрака»), в других оно постоянно присутствует, предоставляя читателю увидеть жизнь героев в совершенно ином ракурсе, углубляя их характеры («Очень старый сеньор с огромными крыльями»). В рассказах море представлено крупно, объемно, и в то же время очень четко и ярко обрисованы его контуры, что вполне естественно для жанра рассказа и отвечает принципу единства художественного события.

Несколько иную смысловую нагрузку несет образ моря в повестях и романах.

В повестях, помимо взаимодействия человека с морской стихией, проявлен и сам характер моря, его душа, внутренняя сущность. Вариантов здесь множество. Так, повесть «Десять дней в открытом море без еды и воды» полностью посвящена морю, а в «Повести о простодушной Эрендире и ее бессердечной бабушке» образ моря – последний, завершающий штрих, без которого невозможно полное понимание произведения.

В романе образ моря проходит несколько стадий формирования – от простого к сложному, при этом характер героя, его судьба, отношение к действительности также проходят процесс становления, раскрываясь постепенно. Часто (как в романах, так и в повестях) море становится маркером состояния человека и помогает ему обрести себя.

На примере повести и нескольких романов Маркеса проиллюстрируем данные тезисы и проследим этапы эволюции образа моря.

Воплощение моря многогранно. Обратимся к повести Г. Маркеса «Десять дней в открытом море без еды и воды». Она разделена на главы с яркими, говорящими названиями. Например: «Моя первая одинокая ночь в Карибском море», «Акулы приплывают ровно в пять», «Семь чаек», «Какие на вкус ботинки?», «Цвет воды начинает меняться», «Я хочу умереть», «Земля!» и так далее. Перед читателями разворачивается картина препятствий, трудностей, возникновения и утраты надежд, то есть всех переживаний, которые возможно вынести человеку за десять дней в море, в голоде и жажде. Море являет некую бытийную панораму, на фоне которой происходит процесс обретения человеком своей внутренней сущности. Такая гипотеза требует подробного пояснения.

Начать стоит с одной из заключительных глав – «Мой героизм проявился в том, что я не умер». В сюжетном плане здесь подводится итог, поэтому может показаться странным начало «с конца»; но этот итог даст ключ к пониманию, осветит те события, что произошли раньше, поэтому нарушение хронологии в данном случае оправдано. «Вот уж не подозревал, что можно стать героем только потому, что проторчишь десять дней на плоту, терпя муки голода и жажды... Окажись на плоту запас воды, галеты, компас и рыболовные снасти, я тоже был бы сейчас жив, но меня не считали бы героем» [1, с. 88].

Внешне сам герой совершенно объективен по отношению к происходящему. Внутренне же заметно небольшое снижение, точнее, приуменьшение его духовного подвига. Да, у него «не было другого выхода», совершенно верно; но Луис утверждает, что не изменился внутренне, между тем, перемены очевидны.

Применительно к повести это можно понять так: критическая ситуация (пребывание на плоту в течение десяти дней) позволила мобилизовать все внутренние ресурсы души и духа Луиса Веласко. Не случайно так много внимания уделяется описанию его внутренней работы, переживаний, надежд и разочарований. Дело даже не в том, что он все-таки выжил, а в том, что человек, смирившись с мыслью о смерти, продолжал жить, не боясь ее. Он избавился от страха смерти, приняв смерть внутри себя.

Вновь, как в других произведениях Г. Маркеса, через уход внутрь себя, склонность к интроверсии человек обретает изначально данную сущность. Другими словами, обретение сущности – значит раскрытие и реализация духовных сил в сочетании с физическими по законам проявленного, земного мира.

Море – существо живое, мыслящее, со своим настроением и характером. Оно бывает абсолютно гладким – стеклянно-ровным, спокойным

(«шелковое и золотистое»), но вот хмурится небо, ветер усилился, и море «бурлит», «глухо рокошет» – уже нет никакого спокойствия, в права вступает безудержность, стихийность, мощная сила природы.

Поверхность моря отражает небо, два космических начала неразрывно слиты вместе. Духовный мир человека также находит свое отражение в зеркале моря.

Это прекрасно отражено в главе «Цвет воды начинает меняться» [Там же, с. 58]. После сражения с акулами, которые отняли у героя большую часть с трудом пойманной рыбы, настроение у Луиса боевое, воинственное со значительной долей негодования и досады на наглых «тварей». «В бессильной злобе я продолжал молотить по воде сломанным веслом. Как еще было отомстить акулам за то, что они выхватили у меня из рук мое единственное пропитание?» Как ведет себя море? «Море бурлило. Собирался дождь» [Там же, с. 63].

В главе «Я был покойником» сходная ситуация – отражение морем состояния души героя, но другого ее полюса – спокойствия и... надежды! «Ветер был свеж. Море спокойно. Я слегка приободрился и внезапно вновь увидел семь вчерашних часк. А увидев их, снова захотел жить» [Там же, с. 49].

Чайка – символ надежды; наверное, это одна из первых ассоциаций с морем. Море являет человеку еще одну свою ипостась: память и воспоминание, даже более – оно словно дает проекцию внутреннего мира героя, посылая тем самым ему помощь в беде.

Море может просто посылать знаки, сигнализируя о переменах. Например, перемена цвета воды (она «становится не синей, а темно-зеленой», что говорит о близости земли и надежде увидеть «первые береговые огни»). Одиноким скиталец чувствует, что море словно разговаривает с ним, о чем-то предупреждает его.

В главе «Товарищ на плоту» ситуация иная. «Передо мной был не призрак, а живой человек» [Там же, с. 37]. Герой «был в здравом уме» и отдавал себе отчет в том, что это был не сон. Образ Хайме Майхарреса является символом взаимодействия, совместного существования человека и моря. С одной стороны – одиночество Луиса, желание вновь увидеть своих товарищей или хоть с кем-то перемолвиться словом, с другой – колоссальная сила, мощь, природная стихия в своем первозданном виде, которая будто «знает» наперед, жизнь или смерть уготована здесь человеку. Возвращаясь к ушедшим дням, вновь восстанавливая в памяти отдельные моменты своей жизни, герой обретает надежду и силу, несмотря на беспеременность пейзажа и вой ветра, он верит в спасение, потому что не одинок.

Описанное явление связано больше с душой и духом человека, его чувствами и эмоциями. В главе «Таинственный корень» [Там же, с. 68] море помогает и физическому телу – умирающий от голода, герой внезапно находит красный корешок, который запутался в сетке (хотя он точно помнит, что за все дни плавания ему не встретилось в море ни травинки). «Мне пришло на ум Священное Писание. “Это как бы оливковая ветвь”, – подумал я, припомнив эпизод, как Ной выпустил из ковчега голубку, и она вернулась с оливковой ветвью, означавшей, что вода схлынула... Корешок... был подобен той оливковой ветви» [Там же, с. 69].

Жизнь, душа и надежда соединяются воедино; преодолев все трудности, страхи и препятствия, герой возвращает «себя себе» – в финале причаливает к берегу не где-то на краю света, а в родной Колумбии. Он и не мог оказаться в другом месте – путь пройден, «и дальше его душа... находит себя. Она сталкивается с обстоятельствами жизни, проявляет себя в них и в результате становится сама собой» [2, с. 45].

При обращении к роману «Сто лет одиночества» следует отметить существенное изменение: море здесь превращается в «море одиночества» – символ обманутого ожидания, разрушения иллюзий и крушения мечты. Для героев романа оно является зеркалом, в котором отражается жизнь Макондо в настоящем, его судьба в будущем, духовное состояние обитателей селения.

Образ моря находится в основе зарождения селения Макондо, то есть жизнь Макондо исходит из факта поиска моря главным героем и, одновременно, его гибели. Факт нахождения испанского галеона вдали от моря не является художественным вымыслом. Действительно, в первой половине XVII века огромный испанский корабль, груженный сокровищами, был унесен смерчем за много километров от моря. Та же участь уготована и Макондо. Такое совпадение не может быть случайным.

«Море одиночества» серого цвета. Серый в мифологии Маркеса символизирует одиночество. Этот цвет выполняет важнейшую смыслообразующую функцию при характеристике Макондо как обреченного пространства, которому суждено исчезнуть с лица земли, забрав с собой одиночество, побежденное любовью. Это необходимо для возрождения к новой жизни, в которой не будет места одиночеству, а человек обретет свою внутреннюю сущность, а значит, вернется в состояние гармонии. Увидев море серым и грязным, Хосе Аркадио Буэндия был очень разочарован. Море – эта заветная цель, некая идеальная сущность, которую он так долго стремился обрести. Морская стихия величественна и свободна, может быть, именно этой свободы не хватало герою.

Обитателям Макондо это пока не удалось, но в финале гибель Макондо – это не точка, а многоточие. Мир селения стерт с лица земли, но он возродится вновь на страницах других произведений Маркеса. Уходит Макондо, унося с собой реестр судеб и Буэндиа, обреченных на «сто лет одиночества». Маркес говорит, что таким родам «не суждено появиться на земле дважды».

Море незримо присутствует в текстах Маркеса и при отсутствии прямого его описания. В романе «Осень патриарха» проданное за долги Карибское море в воспоминаниях, ассоциациях продолжает перекачивать свои волны под окнами Дома Власти, оно присутствует там, где в объективной реальности вместо реального моря осталось только море пыли.

Море становится не только смысловым центром романа, оно – жизненный ориентир генерала в царстве его иллюзий, маяк в море одиночества, наполняющем до краев Дом Власти и самую сущность верховного правителя. Одиночество героя тем глубже и сильнее, чем дальше и дольше уходит он в мир иллюзий, пропитанный флюидами тотальной власти, которая всецело поглощает его существо, разрушает все человеческое, сжигает душу и сердце. Патриарх видит и слышит только то, что ему хочется. Объективной реальности как таковой для него не существует – генерал полностью погружен в мир собственных иллюзий.

Окном в мир реальный долгое время остается море, которое он может увидеть в любое время суток во всех двадцати трех окнах Дома Власти: «...проходя по длинному коридору мимо окон, он видел в каждом окне Карибское море апреля, – он увидел его двадцать три раза..., оно было таким, как всегда бывает в апреле, – похожим на подернутое золотистой ряской болото...» [3, с. 93].

До последнего момента, несмотря на то, что страна живет в долг, и все послы наперебой твердят ему о необходимости продать море (такое возможно только в мире магического реализма и только в латиноамериканской действительности), правитель непреклонен: «Я скорее сдохну, чем отдам море!» [Там же, с. 294]. Можно поступить чем угодно, но отдать море – никогда: «Как я останусь без моря под окнами? Что я буду делать один, без него, в этом огромном доме? Что станет со мной, если завтра я не увижу его в этот же час заката, когда оно похоже на пылающее болото? Как я буду жить без декабрьских ветров, которые с воем врываються в разбитые окна, без зеленых сполохов маяка, – я, кто покинул туманы своего плоскогорья и, подыхая от лихорадки, ринулся в пекло гражданской войны... исключительно ради того, чтобы увидеть море!» [Там же, с. 300]. Отметим, что уже дважды в дискурсе генерала *море*

сравнивается с болотом. Это выводит нас на прямое соотношение образа моря с жизнью великого патриарха, напоминающей болото – гнилую, застоявшуюся воду. Вывод, сделанный ранее, очевиден: море, являясь зеркалом Бога, отражает внутренний мир и истинную сущность любого человека, находящегося вблизи его вод.

В финале властелин все же уступает море: «Иного выхода не было, мать, они забрали себе Карибское море!» [Там же, с. 324]. Инженеры посла Эуинга разобрали море на части, пронумеровали их, чтобы собрать под небом Аризоны, «...далеко от наших ураганов, и увезли его, мой генерал, со всеми его богатствами, с отражениями наших городов, с нашими сумасшедшими наводнениями и нашими утопленниками» [Там же, с. 136].

Сам патриарх, вопреки народному мнению, вовсе не бессмертен, к концу жизни он ясно осознает, что власть не абсолютна, не обладает сверхсилой, как думал правитель, находясь в плену иллюзий. Власть бес- сильна перед мощью природной стихии: она не сможет приказать морю, ветру или урагану: «...однако ничто не устояло перед циклоном: бешено вращаясь, лопасти его ветра одним ударом разрезали бронированную сталь главных ворот, развалили главный вход, коровы были подняты в воздух; он, ошеломленный этим ударом, перестал соображать, что происходит, на него обрушился ревущий ливень, чьи струи не падали с неба, а мчались горизонтально...» [Там же]. Кажущееся горизонтальным расположение струй дождя вновь подразумевает подтекстовую отсылку к образу моря.

В романе «Генерал в своем лабиринте» все мифологемы мира Маркеса присутствуют одновременно. Отдельные фрагменты теперь составили целое.

Море, река, корабль, дождь, серый цвет, зеркало – вот основа, стержень космоса Маркеса. Река Магдалена в романе символизирует дорогу жизни и одновременно путь к смерти. Река становится проводником Боливара к Карибскому морю.

Образ реки предвосхищает появление моря, ее воды несут Боливара к изначально данной сущности, зеркалу Бога, средоточию трех времен, трех пластов Бытия. Вновь море, словно зеркало, отражает внутренний мир человека, и пепельный проявляет себя как цвет одиночества: когда генерал плыл по реке, впадающей в море, «воды Магдалены окрашивали море в пепельный цвет» [Там же, с. 281].

Неуютно чувствует себя герой, не видя во сне моря: «Мне снилось, что я в Санта-Марте. Город чистый, дома белые и одинаковые, но гора

загораживает море» [4, с. 258]. Море в эксплицитно выраженной форме практически не присутствует в романе, но оно напоминает о себе, окликает героя: «Однажды морской бриз, наполненный ароматом роз, выхватил карты у него из рук и сдвинул оконные задвижки» [Там же, с. 265].

Все вышесказанное позволяет нам сделать вывод о том, что образ моря эволюционирует в сторону углубления и конкретизации его смысловой символики. Анализируя наполнение образа моря в рассказах, повести и романах Маркеса, можно убедиться в сущностной значимости моря как для художественного мира дона Габриэля, так и для национального образа мира Латинской Америки.

-
1. Маркес Г. Г. Десять дней в открытом море без еды и воды. СПб., 2003.
 2. Куатъэ А. Маленькая принцесса. СПб., 2004.
 3. Маркес Г. Г. Осень патриарха. М., 2002.
 4. Маркес Г. Г. Генерал в своем лабиринте. СПб., 2003.

А. А. Косарева
г. Екатеринбург

Феномен «авторского присутствия» в романах Г. К. Честертона («Человек, который был Четвергом» и «Жив-человек»)

«Мир всегда казался мне сказкой, а где сказка, там и рассказчик», – писал Гилберт Кит Честертон в трактате «Ортодоксия» [1, с. 400]. Для Честертона-католика этим рассказчиком был Господь Бог. Для Честертон-писателя, создателя удивительных художественных миров, им был он сам.

Честертон старался «не отстраняться» от своего читателя, чтобы изображаемое им казалось объективным: авторский «голос за кадром», как правило, присутствует в его текстах. Но в двух своих романах – «Человек, который был Четвергом» и «Жив-Человек» – Честертон-сказочник совершил нечто поистине волшебное для литературы своего времени: он «раздвоился», и одна его часть осталась рассказчиком, а вторая, проекция

его личности на созданный им художественный мир, стала героем его произведений.

В процессе изучения творчества Г. К. Честертона нами было прочитано довольно большое количество текстов, посвященных подробностям биографии писателя. В список этих текстов вошли и воспоминания современников Честертона, и его автобиография, и, конечно, материалы Натальи Леонидовны Трауберг, автора классических переводов Честертона и исследователя его жизни и творчества. Не были оставлены в стороне и фотографии писателя, выложенные на русскоязычном сайте, посвященном его творчеству.

В процессе чтения романов «Человек, который был Четвергом» и «Жив-человек» мы без труда узнаем в главных героях (Воскресенье и Инносенте Смите) самого Честертона. Гипотеза о том, что самые загадочные и харизматичные герои этих произведений являются проекциями личности их автора, ранее не выдвигалась литературоведами, и, чтобы доказать ее состоятельность, мы постараемся привести максимальное количество аргументов в ее пользу.

Рональд Нокс, английский религиозный деятель и друг Честертона, писал о внешности писателя: «...Честертон был не только очень толст (и гордился этим), он был очень высок и широк в плечах» [2]. Р. Ноксу вторит и другой друг Честертона, Майкл Асквит: «Мне говорили, что Честертон – человек великий, но он оказался и очень большим; таких больших я еще не видел» [3]. В статье «Г. К. Честертон, или Неожиданность здравого смысла» С. С. Аверинцев пишет об этих особенностях внешности Честертона, цитируя данную Бернардом Шоу красочную характеристику внешности писателя: «Честертон – наш Квинбус Флестрин, Человек-Гора, исполинский и округлый херувим... (Как помнит читатель, “Квинбус Флестрин” – прозвище Гулливера в стране лилипутов.) По примеру самого Честертона, а главное – по его воле, все говорили о Квинбусе Флестрине, или о библейском Левиафане, или о Гаргантюа...» [4]

А теперь сравним это описание с описанием габаритов и фигур Воскресенья, героя романа «Человек, который был Четвергом», и Инносента Смита, героя романа «Жив-человек».

Вот как видит Воскресенье сыщик Сайм: «У перил, закрывая часть небосвода, возвышалась огромная спина. Разглядев ее, Сайм подумал, что под таким человеком может обрушиться каменный балкон. Человек этот был необычайно высок и невероятно грузен, но главное – он был непомерно задуман, словно колоссальная статуя. <...> Он был немислимо, ужасно огромен, и величина эта настолько подавляла, что, когда Сайм

его разглядел, все другие съжились, обратились в карликов» [5, с. 56]. Гигант и карлики, Гулливер и лилипуты: приведенная нами цитата как-то удивительно перекликается со словами Бернарда Шоу.

Посмотрим на Инносента Смита. В день знакомства с ним Артур Инглвуд испытывает благоговейный ужас, когда видит его «громадную получеловеческую фигуру» [6, с. 65]. Этим впечатлениям тождественны воспоминания священника Джона Хоукинза: «Великан, шагавший впереди, с каждой минутой казался все выше» [Там же, с. 93].

Впечатления всех главных действующих лиц романа «Жив-человек» от первого столкновения с Инносентом Смитом также любопытны в плане сопоставления внешности этого героя с внешностью его создателя: «Фигура приняла образ огромного блондина в светло-зеленом праздничном костюме. <...> Румяным, открытым лицом он напоминал херувима» [Там же, с. 13]. Здесь мы опять встречаем прямую отсылку к словам Бернарда Шоу, назвавшего Честертона «исполинским и округлым херувимом».

Во внешности Воскресенья и Инносента Смита есть и другие черты, дающие основание сравнивать их с Честертоном. Например, Воскресенье и его создателя «роднят» голубые глаза и способность «расширяться».

Н. Л. Трауберг приводит такой случай из жизни современника Честертона Маршалла Маклюэна: «Однажды, после бурного спора, Честертон поехал на званый обед. Там его увидел студент из Канады, Маршалл Маклюэн, и записал: “Честертон был на обеде! Я видел его портреты, слышал голос, думал его мыслями и примерно представлял, чего мне ждать. Но все-таки я не был готов к живому взгляду голубых глаз, к тонкости и четкости черт”» [5, с. 19]. Такое же сильное впечатление производят на Сайма и голубые глаза Воскресенья: «Председатель глядел на него в упор с несомненным интересом. Огромный человек сидел смирно и тихо, только синие его глаза* буквально вылезали из орбит. Обращены они были к Сайму» [Там же, с. 60].

Что же касается «расширения», то здесь мы вновь обратимся к описанию Честертона Бернардом Шоу: «Честертон... словно бы продолжает на наших глазах расширяться во все стороны, пока мы на него смотрим» [4]. Источником такого же визуального феномена является и Воскресенье, и производимый этим феноменом эффект до смерти пугает Сайма: «...лицо Воскресенья становилось больше и больше, а он в ужасе думал, что, когда он подойдет вплотную, оно станет слишком большим, и он закричит» [5, с. 56]. Эту удивительную визуальную трансформацию

* В оригинале «blue eyes»: можно перевести и как «синие», и как «голубые» глаза.

Воскресенья мы наблюдаем и в финале романа: «...большое лицо разрослось до немыслимых размеров. Оно стало больше маски Мемнона, которую Сайм не мог видеть в детстве. Оно становилось огромней, заполняя собой небосвод; потом все поглотила тьма» [Там же, с. 139].

Итак, мы видим, что по внешним параметрам сходство Честертона и сотворенных им персонажей, Воскресенья и Инносента Смита, не может не обратить на себя внимания. Теперь обратимся к сходствам в характере писателя и его героев.

В своей автобиографии Честертон писал: «Я играл всегда и жалею о том, что на игру не всегда хватало времени. Как было бы хорошо, если бы нам не приходилось тратить на пустое чтение лекций или писание рассказов время, необходимое для творческой, серьезной, веселой детской игры! Я мог бы, например, вырезать из картона фигурки и одевать их в цветную фольгу!» [7, с. 236].

Современники Честертона отмечали, что в его характере было много мальчишеского, детского. Приведем воспоминания Рональда Нокса: «В нем было много мальчишеского, он вновь и вновь перечитывал “Остров сокровищ”, он вообще многим обязан Стивенсону, которого мы называли РЛС. <...> Склонности и повадки маленького ребенка тоже всегда были в нем» [2]. На основании воспоминаний современников и произведений самого Честертона такое же впечатление складывается и у С. С. Аверинцева: «Симпатия его сердца принадлежала классическому типу мальчишки, который играет в солдатики и защищает воображаемую крепость против всего мира; и сам он был таким мальчишкой» [4].

А Майкл Асквит рассказывает историю, являющуюся наглядным примером любви Честертона к всевозможным шуткам, забавам и дурачествам: «Честертон умел забавляться, даже дурачиться. Однажды, когда он в последний раз гостил у нас, он целый день выдумывал сложную игру, в которую нам предстояло играть вечером. <...> К чаю он явился счастливый и сказал, что придумал новую детективную игру. Надо было найти не убийцу, а жертву, одного газетного магната. Честертон – искусный художник, вырезал из картона величественного вельможу, разрезал его и попрятал по всему дому. К тому же, он сочинил песенку, где не только указывал намеками и загадками, где искать обломки трупа, но и сообщал немало любопытных подробностей о столь трагически закончившейся жизни. Под самый конец мы обнаружили голову в баронской короне. Несчастного лорда собрали – и в жизни своей я не видел лучшей карикатуры» [3].

Мальчишество, «повадки маленького ребенка» и любовь к играм являются неотъемлемыми составляющими образов Инносента Смита и Воскресенья. Майкл Мун, один из героев романа «Жив-человек», характеризует И. Смита: «Он настолько молод душой, что лазать по деревьям и шалить самым глупым, мальчишеским образом для него такое же удовольствие, как это было в свое время и для нас» [6, с. 137]. Все остальные герои романа также находятся под впечатлением, что Инносент Смит «совершил гигантский прыжок из детства в зрелость, пропустив тот период молодости, когда большая часть людей становится взрослыми» [Там же, с. 22] и что «он популярен везде, куда бы ни явился, и заполняет собой каждый дом, как буйный, крикливый ребенок» [Там же, с. 49].

Инносент Смит так же, как и Честертон, обожает и придумывать собственные игры, и играть в уже изобретенные. О страсти к придумыванию игр свидетельствуют слова самого Инносента Смита:

– Почему так мало придумано игр для забавы во время ветра? – спрашивал он, видимо волнуясь. – Бумажные змеи отличная вещь, но почему только бумажные змеи? Вот я придумал, пока взбирался на дерево, три новых игры – на случай ветреного дня. Например, такая: вы берете пригоршню перцу... [Там же, с. 16]

А о любви к играм уже изобретенным свидетельствует эпизод, в котором другие герои романа устраивают «домашний» суд над Инносентом: «У другого конца стола на своеобразной скамье подсудимых сидел обвиняемый Смит. <...> Его снабдили перьями и бумагой; в течение всего процесса он с большим удовольствием мастерил из этой бумаги бумажные кораблики, бумажные стрелы и бумажные куклы. <...> Он чувствовал себя на суде так же беззаботно, как ребенок на полу в своей детской, где нет ни одного человека» [Там же, с. 66].

Что же касается Воскресенья, то его озорство и любовь к играм проявляются во всей своей красе, когда он начинает играть с сыщиками в игру наподобие «казаков-разбойников». Возьмем, к примеру, эпизод, когда Воскресенье убегает от сыщиков: «Когда кэб неся как угорелый, Воскресенье обернулся и скорчил страшную рожу. Белые волосы его свистели на ветру, но он был похож на гигантского уличного мальчишку» [5, с. 122]. Председатель Совета Анархистов стремительно убегает от своих бывших подчиненных сначала в кэбе, потом на слоне, а затем, до самого конца погони, на воздушном шаре, сбрасывая преследователям предназначенные для каждого из них записки. Смысл этих посланий

неясен, но цель, очевидно, заключается в том, чтобы пошутить (если не поиздеваться) над незадачливыми сыщиками. Например, в записке, адресованной инспектору Рэтклифу, говорится: «Бегите немедленно. Раскрылась тайна ваших подтяжек. Преданный друг» [Там же], а содержание записки для профессора де Вормса: «Ваша красота не оставила меня равнодушным. Крохотный Подснежник» [Там же, с. 126].

У Честертона и Воскресенья есть и такие общие черты характера, как остроумие, «могучий разум» и простота, лежащая в основе всех их замыслов. Рональд Нокс писал об интеллекте Честертона: «...я ощущал, что величие его разума выгодно выделялось бы не только на фоне такого человека, как я, но и рядом почти с любым из наших современников. Почти все заурядны по сравнению с ним» [2]. А Майкл Асквит в статье «Честертон, весельчак и пророк» указывал на исключительное остроумие Гилберта Кита: «...он не только был остроумен, но и пробуждал остроумие в других» [3].

Профессор де Вормс рассказывает Сайму о своих ощущениях от первого разговора с Воскресеньем: «Беседовали мы недолго, но меня поразили его юмор и могучий разум» [5, с. 80]. Рональд Нокс отмечал, что «за всеми извивами стиля» в произведениях Честертона проступала «неисчерпаемая простота мысли» [2]. Как эхо этого мнения звучат слова и мысли героев о Воскресенье. «Если сверхчеловек вообще возможен, Председатель им и казался, так отрешен он был, так грозен, словно ходячее изваяние. Замыслы его были слишком просты, чтобы их разгадать, лицо – слишком открыто, чтобы понять его, и нетрудно было бы сказать, что он – выше человека», – думает Сайм [5, с. 61]. «Разве вы не знаете Воскресенья? Шутки его так чудовищны и так просты, что никогда никому не придут в голову», – восклицает инспектор Рэтклиф [Там же, с. 100].

Вполне естественно, что Воскресенье, представляя собой, по сути, альтер-эго автора текста, создателя мира, в котором существуют персонажи-сыщики, всемогущ и кажется своим марионеткам сверхчеловеком.

Честертона и Инносента Смита роднят не только черты характера и внешность, но и интересы, привычки и взгляды на жизнь. В одном из своих выступлений по радио Честертон признавался: «Меня не раз обвиняли в том, что я не скрываю своей любви к развлечениям, пиву и кеглям» [Там же, с. 761]. Любит пиво и кегли и Инносент Смит: «Хотя в своем оптимизме он не доходил до вздорного утверждения, что все на свете пиво и кегли, но все же, по-видимому, был свято уверен, что пиво и кегли – наиболее

серьезное в жизни. “Что более бессмертно, – восклицал он, – чем любовь и война? Символ всякой страсти и радости – пиво, символ всех побед и сражений – кегли”» [6, с. 105]. «Всякий, кто слушается разума, а не толпы, может догадаться, что жизнь и теперь, как и во все времена, – бесценный дар; доказать это можно, приставив револьвер к голове пессимиста», – писал Честертон в эссе «Упорствующий в правоверии» [5, с. 769–770].

Радикальные меры по развитию оптимизма одобряет и Инносент Смит: «Интеллигенты, среди которых я доселе вращался, так мало чувствовали жизнь, что даже смерти не умели бояться, как следует. Даже для того, чтобы быть трусом, нужна живая, горячая кровь. До тех пор, пока им к самому носу не приставят дуло револьвера, они не поймут, что они все еще живы» [6, с. 105].

В эссе «Загадка плюща» Честертон писал: «Я не вижу отсюда ни Лондона, ни Англии. Я не вижу этой двери. Я не вижу этого кресла, ибо туман повседневности застилает мой взор. Чтобы вернуться к ним, я должен уехать; вот для чего мы путешествуем, вот в чем радость. <...> В чужой стране обретаешь свою страну, как чужую. <...> ...Англию можно обрести, лишь уехав из нее» [5, с. 591].

Мысль о том, что по-настоящему оценить и полюбить свой дом мы можем только покинув его, высказывает и Инносент Смит. Приехав во Францию, Инносент Смит рассказывает французу, что ищет свой дом. В ходе беседы выясняется, что дом этот находится в Англии. Видя изумление собеседника, Инносент Смит поясняет: «...кругосветное путешествие – наикратчайшая дорога к тому месту, где мы теперь находимся. <...> Бывает ли с вами, – спросил он с неожиданной страстью, – бывает ли с вами, что вы стремглав убегаете из своего дома только для того, чтобы снова попасть туда?» [6, с. 111–112].

Честертон очень любил свою жену, посвящал ей стихи, при конфирмации взял ее имя – Фрэнсис и назвал свои отношения с ней «самым радостным из общений», что у него были [7, с. 295]. Н. Л. Трауберг писала: «Писем, записей и стихов, связанных с любовью к Фрэнсис, необычайно много... Когда, уже за 30, она делала операцию, чтобы избавиться от бесплодия, он сидел на ступеньках, мешая сестрам и врачам, и писал ей сонет... Роль невесты, потом – жены в жизни Честертона так велика, что поэмами о ней можно считать все его книги» [8, с. 530].

Инносент Смит тоже обожает свою жену: «...в обращении с женой он проявлял такую застывшую вежливость, точно он молодой иностранец, безумно влюбившийся с первого взгляда» и он «счастлив в семейной жизни» [6, с. 106].

В качестве последнего доказательства того, что фигура Инносента Смита – альтер-эго самого Честертона, мы приведем сопоставление жены Инносента Смита, Мэри, с женой писателя, Фрэнсис.

«Со всеми своими зелеными платьями, опушенными серым мехом, и распущенными волосами, она совершенно не походила на мечтательную, изысканную барышню. Она терпеть не могла луну, любила огород больше, чем сад, а главное – верила в Бога и ходила в церковь», – пишет Н. Л. Трауберг [5, с. 11].

Мэри в романе «Жив-человек» – «набожная, религиозная девушка» [6, с. 52], «тихая, очень спокойная молодая женщина» [6, с. 104], понимающая, мудрая и бесконечно преданная своему мужу, очень похожа на любящую и «тихую» [5, с. 15] Фрэнсис. Таким образом, мы можем сказать, что в романе «Жив-человек» Гилберт Кит Честертон изобразил себя и Фрэнсис: неунывающего весельчака и мудреца и его жену, идеальную в его глазах женщину.

Итак, мы привели основанные на текстологическом анализе и изучении биографии Честертона аргументы в пользу гипотезы о том, что Воскресенье из романа «Человек, который был Четвергом» и Инносент Смит из романа «Жив-человек» – проекции личности их автора на созданные им художественные миры.

Жизненный путь Честертона иллюстрирует его философию веры и оптимизма, он жил в полном согласии со своими взглядами. Всю жизнь влюбленный в одну страну – Англию, в одну женщину – свою жену, в одну религию – христианство и одно дело – литературу, Честертон получал от жизни наслаждение, сравнимое с наслаждением ребенка, поедающего в свой день рождения невероятно вкусный именинный пирог. Но, что очень важно, Честертон не был тем ребенком, который, дай ему волю, съест весь пирог в одиночку. Он был ребенком, мечтавшим поделиться этим пирогом со всем миром. И, сделав себя героем своих произведений, он добился этой цели: поделился свойственным ему жизнелюбием со своими читателями.

Осознание и анализ феномена авторского присутствия в романах Г. К. Честертон «Человек, который был Четвергом» и «Жив-человек» являются необходимыми не только для интерпретации этих произведений: они подводят нас к новому пониманию личности и творчества Честертон и дают возможность переоценить значимость этого писателя в литературе XX века.

Девяносто с лишним лет назад Честертон предложил своим читателям сыграть в игру наподобие «угадайки» и мог бы считаться предтечей

постмодернистской игры с читателем, если бы задуманная им игра была осознана как игра, а игроки осознали себя игроками.

-
1. *Честертон Г. К.* Вечный человек. М., 1991.
 2. *Нокс Р.* Честертон: Человек и его творчество. URL: <http://www.chesterton.ru/about/gkc-and-his-works.asp>
 3. *Асквит М.* Честертон, весельчак и пророк. URL: <http://www.chesterton.ru/about/gkc-merry-and-prophet.asp>
 4. *Аверинцев С. С.* Г. К. Честертон, или Неожданность здравого смысла. URL: <http://www.chesterton.ru/about/gkc-averintsev.asp>
 5. *Честертон Г. К.* Человек, который был Четвергом. Возвращение Дон Кихота : Рассказы. Стихотворения. Эссе. М., 2006.
 6. *Честертон Г. К.* Избранные произведения: В 3 т. Т. 2. М., 1990.
 7. *Честертон Г. К.* Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. СПб., 2008.
 8. *Трауберг Н. Л.* Примечания к роману «Человек, который был Четвергом» // Честертон Г. К. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. СПб., 2000.

А. В. Маркин
г. Екатеринбург

Методология и идеология советского учебника по истории зарубежной литературы

Существующая учебная литература по курсам истории зарубежной литературы не в полной мере ориентирована на обучение студентов приемам историко-литературного анализа материала, не дает соответствующих знаний и навыков. В значительной степени она воспроизводит устаревшие модели советского учебника. В целом, учебник – маргинальный жанр литературоведения. Учебник не совершает революций в науке, не может стать знаменем школы. Да и студенты не так уж часто читают учебники по истории литературы, особенно на старших курсах. Однако чтение учебника может быть познавательным, если читать его отстраненно – как выражение теоретической модели учебного процесса, существующей в сознании университетского сообщества.

В последние годы вышло немало учебников по различным разделам истории зарубежной литературы. Анализ показывает, что, как правило, во-первых, они не имеют обучающего характера. Они слишком велики

по объему. Во-вторых, учебники знакомят не с основами науки о предмете, а с самим предметом. В них отсутствуют историографические обзоры и не дифференцируются анализируемый материал и его концептуальное осмысление. Как правило, мнение автора того или иного раздела представлено читателю как единственно возможное. Это значит, что по такому учебнику можно сдать экзамен только тому преподавателю, который этот учебник написал. Наконец, при том, что дисциплина официально именуется «История зарубежной литературы», историческое (в смысле литературной истории или исторической поэтики) рассмотрение материала отнюдь не занимает в учебниках привилегированного положения по сравнению с философским, биографическим, психологическим, лингвистическим (крайне редко), а то и теологическим. Совмещение разных аспектов и методов может быть необходимо в научном исследовании. Однако учебник должен предлагать воспроизводимую схему анализа. С интересом прочитав в учебнике очерк, к примеру, об Уильяме Фолкнере, студент не получит алгоритма, с помощью которого он смог бы построить такой же интересный текст о Томасе Вулфе, именно потому, что различные аналитические техники в учебнике не дифференцированы.

Современный тип учебника сложился в 1940–1950-е годы. Ему предшествовали учебники В. М. Фриче и П. С. Когана, написанные еще в дореволюционные годы. Они по несколько раз переиздавались и были в 1920–1930-е годы основными учебниками для нескольких поколений советских студентов (наряду с широко известной «Историей западноевропейской литературы в ее важнейших моментах» Луначарского). Свиные создания бесстрашных и безжалостных вульгарных социологов пришли на смену благодушным сочинениям либеральных профессоров XIX века. Они были компактными, простыми, рассчитанными на рабочую аудиторию и методологически последовательными.

Человек со вкусом, пожалуй, содрогнется, прочитав, что эстетизм Уайльда выражает настроения рантьеерской буржуазии. Связь между рантьеерской буржуазией и комедией «Как важно быть серьезным» кажется абстрактной и наивной. Но наивность в основном соответствовала уровню тогдашней социологии. А абстрагирование – необходимый элемент научной работы. Историк литературы в самом деле должен выделять, то есть абстрагировать в объекте те или иные черты, обусловленные воздействием тех или иных факторов. Так и строит Фриче свой учебник. «Литературные течения, сменяющие друг друга, – заявляет он, – представляют собой не более, как символические значки, обозначающие на особом языке переход человечества от одной формы хозяйственной

деятельности к другой, более высокой, среди непрерывной борьбы классов за существование и власть» [1, с. 5]. Как ни странно, формулировки его звучат свежо, особенно в сравнении с господствующими в литературоведении односторонними условными приговорами. Сравним, как пишет современник Фриче: «У Вольтера нет дыхания чистой поэзии, его произведения – олицетворения понятий и идей» [2, с. 258].

Дело, конечно, не в том, что в учебнике Фриче есть некая аскетическая стильность. В силу своей методологичности он действительно является обучающим. Можно, пожалуй, согласиться с И. И. Анисимовым, который писал в предисловии к изданию «Очерков» 1931 года: «Если Фриче не рассматривает этих писателей, то он дает верный и острый метод их оценки» [3, с. 13]. Что острый – это точно. Фриче учил не только видеть борьбу исторических интересов за явлениями литературы. Он учил производить с текстом аналитические манипуляции, и нельзя сказать, что совсем абсурдные. У него есть сильный объясняющий потенциал. Видеть в произведении высказывание социально и классово детерминированного субъекта – это далеко не самый худший подход.

Марксистская история и марксистская социология были разгромлены, и после войны формируется тот тип учебника, который воспроизводится по сей день. Это учебник большого объема, который составляется большим и все увеличивающимся коллективом авторов, открывающийся развернутым общим введением. Его возникновение совпадает по времени с превращением «Западноевропейской литературы» в «Зарубежную».

Таких учебников было издано великое множество по разным периодам. Одним из многих является учебник «История зарубежной литературы после Октябрьской революции, ч. I. 1917–1945» под редакцией Л. Г. Андреева (изд-во МГУ, 1969 г.). По ряду причин он может представлять особый интерес. Учебники, посвященные литературе XX века, – это самые советские из всех советских учебников, в них идеология замешена особенно густо. При этом по составу авторов и по содержательности учебники, подготовленные кафедрой зарубежной литературы МГУ, всегда были лучшими. Наконец, этот учебник был сдан в набор 24 июня 1968 года, после событий мая 1968 года, которые были и в СССР, и на Западе поняты как предвестие Великого Обновления Мира. К печати он был подписан третьего февраля 1969 года после оккупации Чехословакии в атмосфере катастрофических предчувствий. К этому времени уже были изданы «Мастер и Маргарита», «Проблемы поэтики Достоевского» и «Творчество Франсуа Рабле» и еще не были изгнаны ни Бродский, ни Солженицын. Так что текст должен отразить момент пика советского либерализма нака-

нуне его краха. Тем не менее, это типичный советский учебник – из тех, которыми очень трудно пользоваться при подготовке к экзамену.

Вступительная статья («Зарубежная литература в 1917–1945 годах») оставляет довольно странное впечатление. Прежде всего, это текст путаный. Мысль автора кружит странными путями. Формулировки витиеваты. Изысканная риторика сочетается с идеологическим примитивом. Картина исторической и литературной жизни от Октября до победы над фашизмом представлена так, что ее можно охарактеризовать только на языке Толкиена. Капитализм, в трактовке автора, – строй, при котором трудящиеся создают блага, которые присваиваются буржуазией. Трудящиеся восстают, но их держат в покорности, а там, где это уже плохо удается, буржуазия вызывает особого демона по имени фашизм. Он, правда, подавляет трудящихся, но при этом опасен и для буржуазии, готов поглотить и ее. То есть, он ей не соприроден. Это какой-то Древний Ужас. Справиться с ним буржуазия не может, поэтому обращается за помощью к Светлому Рыцарю. Рыцарь добра – СССР. При этом почти никто из писателей западного мира почему-то не видит Светлого Рыцаря. Отсюда их пессимизм, аполитизм, уход в мир собственного «я», формализм, авангардизм. Ни одна из категорий практически не раскрыта. Естественное побуждение писателя, даже идейно безграмотного, – отразить мир таким, каким он его видит (реализм). Однако широкое распространение получает модернизм. Модернизм в учебнике представлен как свидетельство об извращении и одновременно как само извращение. З. Фрейд предположил бы, что такая трактовка модернизма является заменой упоминания о гомосексуализме многих персонажей учебника. Модернистский текст оказывается высказыванием не социально детерминированного, а идеологически извращенного субъекта. Извращенность возникает то ли в результате испуга, то ли в результате травмы, то ли вследствие подкупа. Извращенность можно, однако, преодолеть, если найти себя в конкретно-исторической ситуации, например, борьбы с фашизмом или капитализмом.

Этот текст – свидетельство и продукт советской идеологии. Но его нельзя оценивать лишь как инструмент идеологической обработки и рупор официоза. Интересна в данном случае не картина, а то, как должен видеть мир человек, рисующий эту картину.

Это очень известный ученый, ему принадлежат работы, сохраняющие значение и по сей день, достойный и обаятельный человек. Он никогда не был догматиком, ретроградом и ортодоксом. Художественное произведение осознается им как ценность. Ему важно не только дать

представление, к примеру, о Кафке (который, видимо, был прочтен во французском переводе), но и сказать, что Кафка – большой художник.

В какой-то момент может даже возникнуть соблазн прочесть этот текст как написанный на эзоповом языке. Некоторые формулировки создают именно такой эффект. Однако это предположение должно быть отвергнуто. Достаточно сравнить предисловие к учебнику 1969 года с работами, к примеру, Л. Е. Пинского, чтобы увидеть, что его автор – благонамеренный советский интеллигент без диссидентской фи́ги в кармане. Слово «благонамеренный» – не пейоратив. Оно означает доверие к советским институтам, веру в идеалы социализма и братство людей. Автор принадлежал к первому и последнему поколению советской интеллигенции, к преобладающему культурному типу 1960-х годов, особенно в провинции и среди тех, кто родился в 1930-е годы. Это человек образованный, знающий, порядочный, обладающий несомненным вкусом. В его тексте просматривается другая логика – не антисоветская, а антисциентистская.

В предисловии есть характерный пассаж против фрейдизма. «На первый взгляд кажется необъяснимой широкая популярность фрейдистских выкладок, настолько они прямолинейны. Однако одна из причин увлечения фрейдизмом именно в его доходчивости: сложнейший мир проблем сводится к незатейливому механизму, овладеть которым может буквально каждый... При этом само фрейдистское решение вопросов привлекательно, ибо выдает себя за строго научное, легко может показаться таковым (его всеобщность, видимость систематизации, утверждение связи явлений, сведение их к опыту позитивных наук...)» [4]. Это говорит человек со вкусом. Но человеку со вкусом должна претить и любая другая аналитика: лингвистическая, социологическая, историческая в специальном смысле. Изучение русских двусложных размеров тоже ведь очень далеко отстоит от непосредственного эстетического любования. Всякая аналитика по определению игнорирует художественную ценность и разлагает эстетическую целостность. Если исходить из эстетических соображений, она должна быть отвергнута.

С другой стороны, аналитика не могла нравиться и власти, хотя бы потому, что ее применение к официальному советскому искусству и к эстетическим вкусам коммунистической бюрократии дало бы неприятные результаты.

Совместными усилиями интеллигенции и коммунистической бюрократии марксизм выветрился до схемы, которая могла идеологически оформить как вкусы одной, так и интересы другой. Эта схема имеет характер этики, к которой сводятся и эстетика, и история, и политика,

и социология. В советском учебнике противопоставление добра и зла становится основным механизмом объяснения отношений модернизма и реализма, буржуазии и пролетариата, социализма и капитализма, фашизма и демократии. Как раз в то время, когда на Западе на основе марксизма разрабатывались интересные и сложные построения, в СССР марксизм превратился из науки в утопию.

На почве такого утопического или этического марксизма возникает возможность компромисса между интеллигенцией и властью. Интеллигент получает право говорить о художественной ценности отдельно от идеологии. На языке описания шахматной партии, он жертвует качеством, выигрывая фигуру. Сдавая модернизм, получает право сказать, что Кафка, Пруст и Джойс – большие художники. Но стороны не в равном положении, и это опасный выигрыш. Метафизический разрыв формы и содержания означает утрату литературоведением научного статуса. В советском учебнике по истории литературы почти нет ни истории, ни поэтики. «Эстетическая целостность» и «художественная ценность» декларируются, но остаются вне поля зрения авторов и не анализируются. Поэтому, например, остается необъясненной художественная логика возникновения «совершенно особенной», как пишет автор предисловия, ткани произведений Кафки (равно как Джойса или Пруста). С другой стороны, экономика и социология из послевоенного учебника практически исчезают. Фактов много, счет имен идет на тысячи, мы узнаем много интересного о поэзии бразильского сертана, но ничего о том, как была организована деятельность критики, как создавались писательские репутации, на какие средства существовал писатель, кто давал деньги на организацию писательских конференций.

К сравнению, в учебнике П. С. Когана иные формулировки звучат как новоисторицистские (когда, например, Коган включает в контекст «Утопии» Мора вопросы конкуренции в торговле шерстью между Англией и Испанией). В 1969 году от метода остаются руины: крайне суммарное представление о том, что между произведением и положением («ситуацией» – почти по Сартру, но без углубления и конкретизации) автора есть какая-то связь. Преобладает сообщение фактов и мнений, воспроизводящее манеру домарксистского и донаучного изложения «истории литературы». В советском учебнике очевидна тенденция к созданию такого теоретического описания, которое во всех деталях и подробностях совпало бы со своим объектом или даже заместило его. Характерно, что основная часть упоминаемых и даже анализируемых в учебнике 1969 года произведений тогда не была доступна студентам ни в какой форме. Нелепость

стремления представить объект во всей его полноте станет очевидной, если мы попытаемся вообразить учебник по алгебре, включающий все возможные уравнения.

Таким образом, в советском учебнике и произведение, и литература в целом перестают быть объектом анализа. Учебник не учит историческому видению литературы ни в аспекте исторической поэтики, ни в аспекте литературной истории, не учит приемам анализа и приемам построения литературоведческого текста.

Разумеется, все это имеет историческое оправдание. Ситуация литературоведа в 1969 году была несопоставимо драматичнее современной. Текст учебника зафиксировал след идеологической борьбы и компромисса советской эпохи, того компромисса, плодом которого стало не только советское литературоведение (которое мы, конечно, отличаем от российского), но и советская интеллигенция. К постсоветским условиям не может адаптироваться ни то, ни другое. Но и то, и другое продолжает существовать в письменных и устных формах организации и трансляции знания, в представлениях о целях и структуре литературоведческого образования.

-
1. Фриче В. М. Очерки по истории западноевропейской литературы. М., 1908.
 2. Гливенко И. И. Чтения по истории всеобщей литературы. Пг.; Киев, 1914.
 3. Фриче В. М. Очерк развития западных литератур. М., 1931.
 4. История зарубежной литературы после Октябрьской революции: В 2 ч. Ч. 1: 1917–1945. М., 1969.

Н. М. Мухина
г. Екатеринбург

Поэтический сборник «Близко» Бриты аф Гейерстам: образ книги стихов как парадигма мифосценариев

Предлагаемые читателю материалы представляют собой фрагмент исследования, посвященного анализу шведской мифопоэтической модели мира в творчестве Бриты аф Гейерстам (1902–2003). Прожив более века, за свои последние десять лет жизни она выпустила восемь сборников стихов. «Nära» («Близко») – ее предсмертная книга, вышедшая в 2002 году [1].

Когда читаешь стихи Бриты аф Гейерстам, восхищаешься тем, насколько ее сознание – сознание столетнего человека – сохранило интеллектуальность, философичность, просветленность и оптимизм. Эмоционально-смысловая доминанта сборника – благодарность за долгую насыщенную жизнь и желание по-прежнему «только существовать» («bara finnas»).

Неудивительно, что бытийные размышления человека в таком возрасте органично принимают форму подведения итогов. Сосредоточенность поэта на самом ценном и важном обуславливает тот поэтический минимализм, которого концептуально и стилистически придерживается Брита аф Гейерстам. Вещное пространство в ее стихах оказывается крайне разреженным, а перечень предметных номинаций можно свести к небольшой парадигме мифологем: деревья, цветы, ягоды, камни, лес, сад, тропинка, небо, облака, ветер, море, солнце, свет, луна, звезды. Что касается абстрактных концептов, то в «Nära» они образуют следующий ряд: жизнь, смерть, любовь, гармония, радость, благодарность, душа, возраст, память, творчество.

Особого внимания заслуживает наличие в «Nära» пяти стихотворений, которые в целом соотносимы с мифосценариями, принадлежащими к разным культурным традициям:

- скандинавской – она доминирует и представлена тремя векторами (древнескандинавским*, фольклорным (шведским), «неомифологическим»** (также шведским));

- христианской – этих аллюзий в сборнике немного, что характерно для нерелигиозной в ортодоксальном смысле скандинавской культуры, но есть одно стихотворение, в котором воссоздан именно христианский мифологический антураж;

- древнегреческой – несколько экзотическим кажется присутствие в книге древнегреческого (платоновского) контекста, неблизкого для скандинавской (древнегерманской) картины мира.

Рассмотрим сами поэтические тексты в заданном порядке. Нашей задачей будет выяснить, каковы эстетико-концептуальные особенности использования указанных мифосценариев в книге Бриты аф Гейерстам.

1. Древнескандинавский мифологический контекст воссоздан в последнем стихотворении сборника «Ett annat liv har blivit mitt» («Другая

* Основанным на эддическом материале и текстах саг.

** Под неомифами в данном случае мы подразумеваем национально-культурные стереотипные сюжеты, сложившиеся в XIX–XX вв. и входящие в смысловое поле национальной самоидентификации.

жизнь стала моей»), моделирующем концепт «смерть» в духе скандинавской этики и эстетики:

...Min vän seglar
så stilla
mot andra världen.
Jag följer honom
på färden.

...Мой друг плывет под парусом
так тихо
к иному миру.
Я провожаю его
в путь.

Изображение погребального обряда викингов – морского посмертного путешествия к иному миру – освобождает описание смерти от трагического пафоса и уравнивает всю ситуацию: друг плывет *так тихо* (*så stilla*), и вообще передвигаться нужно *осторожно-осторожно* (*gå varsamt-varsamt*). Символом сдержанности и жизненной мудрости являются в этом стихотворении *пылающие в сером тумане клены* (*lönnarna flammar / I det grå diset*) [2]. Их яркость на туманном фоне символически подчеркивает важность обретения мудрого и спокойного отношения к смерти, как известно, органичного для скандинавского менталитета [3, с. 304–307].

2. В основе стихотворения «Jag har en hemlig trädgård» («У меня есть тайный сад») – известный в шведском фольклоре сюжет об «эльфийском саде» [4]. Как и положено, лирическую героиню туда ведут *заповедные тропинки* (*dolda stigar*). Каменная ограда (*steniga muren*) увита жимолостью (*kaprifol*), что является знаком надежного укрытия и сохранности, а также урожая и счастья [5]. Кроме того, героиня *чувствует запах фиалки* (*känner doft av viol*), которая тоже символизирует уютную камерность жизни [6]. Согласно мифу, в таком саду и должны расти прекрасные цветы, а также деревья и плоды, что сюжетно тоже представлено в стихотворении:

Jag skördar mina frukter
och njuter av mitt vin.

Я собираю свои плоды
и наслаждаюсь своим вином.

Пребывание в «эльфийском саду» означает познание настоящего счастья, посвященность избранного в сенсорную радость бытия. А это, на наш взгляд, одна из основных эмоций в творчестве Бриты аф Гейерстам.

3. «Неомифологический» контекст актуализируется в стихотворении «Allt var jämngrått mörkt och trist» («Все было беспросветно мрачным и печальным») – начальные строки оформляют состояние эмоционального тупика лирической героини, которая сначала не может преодолеть *косую стену* (*knaggliga mur*) отчаяния. Из депрессии героиню неожиданно выводит *вермландский голос* (*värmländsk röst*), услышанный ею *по радио* (*genom radion*). Вермланд – шведская провинция, воспетая еще на рубеже

XIX–XX веков Сельмой Лагерлеф. Почти три четверти территории этой провинции занимает лес, поэтому с Вермландом ассоциируется образ естественного, природного мира. Знаменит он также своей Прозрачной рекой (Klarälven), по которой шведы любят сплавляться, и соблюдением фольклорных традиций. Можно сказать, что Вермланд – эталонная микромодель Швеции, это национальная идея, обладающая эмоционально-целительной силой. Поэтому звучание *такого спокойного, такого легкого для понимания (så trygg, så lätt att förstå)* вермландского диалекта вдохновляет лирическую героиню перейти с минора на мажор (*från moll till dur*), является уникальной гармонизирующей силой.

4. В стихотворении «Jag såg två vita sommarmoln» («Я видела два белых летних облака») в сознании лирической героини актуализируются христианские смыслы. Как известно, и в ветхо-, и в новозаветной традиции облако символизирует явление человеку Бога или пророка [7]. Поскольку в тексте *облака образовали крест (de molnen bildade ett kors)*, неудивительно, что героиня воспринимает это как *знак (ett tecken) конца земной жизни (jordelivets slut)*. В христианском обрамлении в тексте смоделировано экзистенциальное ощущение конечности жизни – впрочем, по-скандинавски эмоционально уравновешенное:

Men molnen löstes sakta upp.
Och allt var som förut.

Но облака медленно разделились.
И все было как прежде.

5. Изложенный Платоном в диалоге «Пир» миф о Зевсе, разделившем душу на две половины и заставившем их искать друг друга, нашел свое отражение в стихотворении «Så mötte jag en tvillingsjäl» («Так встретила я душу-близнеца»). Как известно, поиск «близнеца», по идее Платона, является высшей целью пребывания души на земле, а обретение своей «половины» – истинной любовью. В стихотворении создан аналог платоновской гармонии любви:

Så märklig denna känsla,
så intensiv och stor.
Att jag samtidigt
kunde vara
hans barn, hans brud,
hans mor.

Так необычно это чувство,
так интенсивно и сильно.
Что я одновременно
могла быть
его ребенком, его невестой,
его матерью.

Объединение трех названных ипостасей лирической героини символизирует гармоничное единство разных присущих человеку любовных эмоций.

Проведенный нами анализ выявил следующие соответствия поэтических концептов и мифологических традиций:

- «гармоничное бытие» ↔ шведский фольклор;
- «эмоциональный фон повседневности» ↔ шведская «неомифология»;
- «любовь» ↔ древнегреческая традиция;
- «переживание экзистенции» ↔ христианская традиция;
- «смерть» ↔ древнескандинавская традиция.

Как мы видим, Брита аф Гейерстам абсолютно органично поместила важнейшие философские концепты в разные эстетико-концептуальные системы координат, каждая из которых по-особому усиливает содержание концепта и его значимость. При этом подобное их единство в творческом сознании и в одной поэтической книге, на наш взгляд, свидетельствует о гармоничности авторской картины мира в целом.

-
1. *Geijerstam, Brita af. Nära : nya dikter.* Stockholm, 2002.
 2. Семь граней – деревья счастья. Клен. URL: <http://www.7granei.ru/shop.php?cid=264>; или <http://herbalogya.ru/library/Acer.php>
 3. *Хлезов А. А.* Предвестники викингов. СПб., 2002.
 4. Скандинавская мифология : энциклопедия. М., 2006.
 5. *Бегичева В.* Жимолость. Наука и религия. URL: http://www.n-i-r.ru/nir2.php?id_stat=130
 6. Фиалка : Словарь символов и знаков. URL: <http://sigils.ru/symbols/fialka.html>
 7. Облако. Знаки и символы : энциклопедия. URL: <http://www.znaki.chebnet.com/s10.php?id=500>

Жанровая специфика воплощения трагического в средневековой литературе (на примере «Легенды о Тристане и Изольде»)

Категория жанра – одна из самых почитаемых в литературоведении, особенно в отечественном. Пожалуй, нет ни одного ученого-литературоведа, который так или иначе не обратился бы к ней в своих работах. Историческая поэтика разграничивает канонические жанры нормативных эстетик и жанры неканонические, формирующиеся с конца XVIII века. Кстати сказать, в зарубежной науке о литературе собственно теория жанров соотносится преимущественно с первой из указанных парадигм, в исследованиях же современной литературы жанровый аспект играет незначительную роль. Но, повторяюсь еще раз, не в тех случаях, когда речь идет, например, о средневековой литературе.

Одним из ярких памятников последней по праву считается легенда о Тристане и Изольде. Общеизвестно, что ее сюжет пришел в литературу из кельтских сказаний (достаточно обратиться к этимологии имени главного героя: пиктский Дростан через ложную этимологию превратился, благодаря латыни, в «печального» Тристана) и воплотился в значительном для Средневековья количестве произведений. Подобная популярность не могла не приковать к памятнику внимание самых разных ученых; библиографический список трудов, посвященных анализу этого текста, довольно внушителен. В том числе и в отечественном литературоведении, где в 1976 году известный исследователь средневековой словесности А. Д. Михайлов представил в серии «Литературные памятники» отдельный том – «Легенда о Тристане и Изольде» [1], в котором были собраны различные версии этого произведения. Многие из них в русском переводе были опубликованы впервые. Издание сопровождают обстоятельный справочный аппарат и объемная концептуальная статья самого составителя. В ней он подробно разбирает, анализирует, опираясь на реконструкцию Ж. Бедье, сюжет и конфликт «инварианта» легенды (данный термин представляется ученому более удачным, чем «реконструкция», которым оперирует применительно к легенде французский ме-

диевист), проводит поиск параллелей с более ранними мифологическими и литературными сюжетами (от мифов о Тесее и саг уладского цикла до «Повести о Петре и Февронии»), обращается к материалу о кельтских, ирландских, шотландских источниках, пытается проследить эволюцию текста в рамках средневековой литературной традиции.

Рассматриваемая статья – самое полное на сегодняшний день исследование легенды как таковой. Анализу конкретных средневековых текстов – романов Тома, Беруля, незаконченного романа Кретьена де Труа – посвящены отдельные главы в монографиях того же А. Д. Михайлова и Е. М. Мелетинского [2]. В свете интересующего нас аспекта – жанровой зависимости воплощения трагического – в данной статье мы обратимся к реконструированному Ж. Бедье тексту «Легенды» с тем, чтобы очертить саму специфику трагического конфликта в произведении, а затем рассмотрим его актуализацию в лэ Марии Французской «Жимолость» и безымянной «Балладе о Тристраме».

Согласно версии А. Д. Михайлова, основу трагического конфликта в средневековой легенде составляет внутренний психологический конфликт в душе героя, его метания между любовью к Марку, заменившему ему отца, и любовью к Изольде. Именно они, а не, как это может показаться на первый взгляд, борьба с мятежными баронами, которые чернят героя перед королем Марком и всячески препятствуют развитию его отношений с Изольдой, ведут сюжет произведения. «Для Тристана подлинные препятствия – это препятствия психологические, внутренние... Внешние, социальные он легко преодолевает» [3, с. 644]. Обратим внимание на следующее: не конфликт чувства и долга, не конфликт общественного и личного, власти и страсти, вассального и человеческого, личностного, а именно постоянный выбор между двумя объектами, одинаково значимыми по силе чувства для героя. Доказательство выдвигаемого тезиса Михайлов видит в эпизоде с Изольдой Белорукой, в которой он, вслед за французским медиевистом Дени де Ружмоном, видит дублет Марка. «Ведь отношения с ирландской принцессой – это измена Марку. Женитьба на второй Изольде – измена первой. Для того, чтобы не чувствовать вины перед названным отцом..., надо изменить возлюбленной... Таким образом Тристан оказывается героем, постоянно раздираемым двумя противоположными, друг друга исключаящими чувствами: любовью к Марку и Изольде или к двум Изольдам... И каждый раз он попеременно принимает противоположные решения... Таков характер нашего героя. Трагедия его – это во многом трагедия непоследовательности» [Там же, с. 644–645].

Но при такой трактовке возникает закономерный вопрос: какую роль играет в произведении волшебный напиток? Ведь в рассмотренном варианте трактовки конфликта сюжет мог бы развиваться и без него. Ответ кроется, на наш взгляд, в переводе трагической составляющей на принципиально другой уровень – уровень антиномический, поднимающий проблему судьбы. И имя Тристана, и выпитый напиток определяют его роль в этом мире – роль по-средневековому жертвенную. Выпив напиток, Тристан теряет власть над собой, его трагедия перестает быть трагедией непоследовательности, но превращается в трагедию мученичества. Однако настаивать на правильности прочтения «Тристана и Изольды» только как трагедии судьбы также было бы не совсем корректно. Средневековый памятник потому и был так популярен в свое время и потому остается литературным шедевром, что, подобно всем значительным явлениям культуры, не поддается однозначной трактовке. Трагическое начало растворено в нем на разных сюжетных уровнях: социальном (Тристан и бароны, феодальный долг), психологическом (Тристан между одинаково сильным чувством к двум героям), метафизическом (Тристан перед лицом судьбы, определившей ему «печальную» участь в мире). Соответственно, в переработках и разработках этого сюжета в рамках Средневековья мог акцентироваться тот или иной аспект трагического конфликта. Обратимся к конкретным примерам.

Вопрос о специфике жанрового определения и жанрового наполнения лэ до сих пор остается открытым в мировой медиевистике. У нас он наиболее подробно изучен А. Д. Михайловым, который, в полемике с французскими исследователями Г. Парисом, Ж. Фраппье и Ж.-Ш. Пайеном, предлагает собственное, расширительное толкование лэ с учетом, с одной стороны, его сложных отношений с куртуазным романом, а с другой – в связи с историческими модификациями самого жанра [4, с. 304–307].

Не вдаваясь на данный момент в частности полемики, отметим те существенные содержательные характеристики лэ, с которыми согласны практически все исследователи. Это такие его черты, как:

- наличие любовно-авантюрного сюжета, часто с элементами фантастики;

- сжатость и сконцентрированность повествования вокруг напряженных, часто трагических взаимоотношений протагонистов (любовь, изображаемая в лэ, не может быть счастливой, «она овладевает героями... с непреодолимой силой и ведет их к страданиям, ...к смерти...»;

- слабость сюжетно-композиционных мотивировок («фабула служит часто лишь нитью для нанизывания привлекающих поэта мотивов,

образов, ситуаций», «лэ начинается не с начала, а как бы с середины, ...но достаточно скоро возникает напряжение, что стремительно приближает развязку»);

- установка на эмоциональную окраску слова;
- расположенность к дидактике («это форма ученая» [5]).

Всеми указанными выше признаками в полной мере обладает лэ Марии Французской «Жимолость» [6, с. 307–309]. Добавим к приведенному списку лишь то, что в жанровой иерархии Средневековья в силу своей принадлежности куртуазной литературе лэ занимало достаточно высокое положение, свидетельством чего является, в том числе, и авторство Марии Французской.

Состоящая из 118 строк, архитектурно «Жимолость» включает в себя четыре неравномерные строфы, из которых самое большое число строк (73) приходится на вторую. Кольцевая композиция произведения связана с акцентированием в нем собственно авторского голоса, периодически «всплывающего» в сюжетном повествовании о влюбленных.

Уже в самом начале своего рассказа Мария Французская объявляет читателю источник интересующей ее темы – любви и страданий Тристана и Изольды – книжный и фольклорный: «И в книгах прочитала я, / И от людей слыхала я, / Как королева и Тристан / Страдали от любовных ран». Далее, изложив вкратце предысторию героев, средневековая поэтесса уже практически в первых строках своеобразно «модернизирует» известный и ей, и читателю сюжет, проводя психологические параллели, доказывающие неизменность, константность подлинного любовного чувства: «Пусть это вас не удивит: / Кто в сердце любящем хранит / Упорство верности, – тому / Не жить без милой, одному». Еще более «знаково» подобная актуализация старого сюжета для современного Марии куртуазного мира проявляется в строчках, которые можно считать кульминацией всего произведения. Расположенные в центре стихотворного повествования, они лишний раз объясняют читателю и слушателю смысл названия лэ. Тристан находится в лесу, где поджидает Изольду. И само место подсказывает ту красивую метафору, которая и вызвала к жизни текст: «Их участь можно бы сравнить / Безрадостную с тем, как тут / Побег жимолости льнут / К орешнику в глуши лесной: / Когда она с его корой, / Прижавшись к ней, почти срослась. / Легко им вместе: в добрый час! / Но разлучи их, и тогда / Обоим горькая беда: / Захочет вдруг орешник тот, / А с ним и жимолость умрет. / И так же сгинем мы, любя: / Ты – без меня, я – без тебя».

Кстати сказать, приведенный отрывок наглядно свидетельствует о том, как мастерски французская поэтесса «смешивает» в своем тексте речь автора и героя, так как указанные строки вполне могли быть сочинены и самим Тристаном, который, как это подчеркивается в финале, «арфистом был, / Там песню новую сложил / Про жимолость: вот так она / С тех самых пор и названа». Однако поэтологический анализ лэ, равно как и искушение прочесть его сквозь призму, например, постмодернистской эстетики «двойного кодирования» не входит в наши задачи, поэтому подчеркнем лишь тот факт, что «куртуазно ориентированный» жанр лэ, презентуемый Марией Французской, выбирает и акцентирует в «Легенде» ее психологический конфликт, представленный через его авантюрно-любовную составляющую (свидание в лесу, состоявшееся благодаря уловке Тристана).

Сама тема несчастной любви средневековых героев как нельзя более соответствует установке лэ на изображение трагизма любовного чувства. Но парадокс заключается в том, что подлинная трагедия в тексте отсутствует. Влюбленные априори несчастны, потому что они не вместе. Разлука заставляет их страдать, и сама встреча омрачена слезами в преддверии новой разлуки. В этом плане нам представляется возможным говорить о том, что сам пафос трагического в лэ Марии Французской трансформируется в пафос мелодраматический, так как основными ценностями для героев остаются терпение, «упорство верности» и своеобразное принятие ситуации разлуки, мотивируемой как результат ревности Марка, не желающего видеть влюбленного Тристана рядом со своей женой. Подобная однозначная трактовка короля Корнуолла в качестве обманутого мужа, безусловно, снижает подлинно трагический накал произведения и также способствует его мелодраматизации.

В отличие от куртуазного лэ, жанр баллады изначально утверждался в фольклорной, народной среде. Этим во многом и объясняются такие его отличительные признаки, как «драматизм развития сюжета, прерывистость повествования, концентрирующего внимание на кульминационных моментах, использование диалога как сюжетообразующего фактора, применение разнообразных форм повтора, усиливающего драматизм ситуации, а также недосказанность, придающая балладам таинственность или даже загадочность» (курсив А. А. Гугнина. – *Л. Н.*) [7, с. 11].

В интересующей нас «Балладе о Тристрате» [8] в качестве сюжетной единицы взят эпизод смерти Тристана, отсылающий к известному мифу о Тесее, в котором дается ложное сообщение о цвете парусов. Драматизм развития балладного действия обеспечивается хорошо известной

ситуацией любовного треугольника (Тристан и две Изольды), с одной стороны, и строго контрастным распределением ролей между героями – с другой. При этом основными вербальными маркерами, подчеркивающими полярность и драматизм сюжетного повествования, становятся в балладе черный и белый цвета.

Помимо собственно цвета парусов, текст заменяет белорукую Изольду на Черную Изоту, а, соответственно, Изольда белокурая становится Изотой светлой. Перед нами воплощение типично мифологического представления о соответствии внешнего и внутреннего в человеке. Ложь Изоты делает ее черной, так же как и упоминаемые далее гнев и коварство («Клир церковный схоронил бы / Вместе их, / Но в душе Изоты черной / Гнев не утих»). Лишен обаяния и не вызывает симпатий и король Марк, не желающий отпускать Изоту к Тристраму и также обуреваемый гневом («Отвечал король на это / Был в гневе он...»).

Чувства героев становятся понятны через монологи и диалоги, раскрывающие также и их характеры, а прерывистость повествования обеспечивается постоянным перенесением места действия: от дома Тристана во дворец Изоты и короля Марка, затем на берег моря, снова в дом Тристана и, наконец, к церкви, около которой похоронены главные действующие лица.

Особый интерес, на наш взгляд, представляет рефрен баллады – «Им судьба судила разлучиться». Совершенно очевидно, что он в определенной мере противоречит финалу рассказываемого события: «Сделать так Изоте черной / Удалось: / Схоронили их пред церковью, / Да только врозь. / (Им судьба судила разлучиться) / На могилах их два древа / Взросли тогда, / Они встретились пред церковью / Навсегда / (Им судьба судила разлучиться)». Как видим, два деревца сплетаются, и «судьба» соединяет влюбленных.

Противоречие снимается, если судьбу мы понимаем не как фатум или рок, известные античной культуре, а либо как стечение обстоятельств, либо как проявление произвола и несправедливости, царящих в этом мире и обусловленных несовершенством человеческой природы. В любом случае все земное теряет свою власть перед лицом подлинного и истинного Бога.

Настойчивое педалирование религиозной, церковной образности (начиная с ран, полученных Тристрамом в бою с «язычником-собакой», до звона церковных колоколов, сопровождающего Изоту от корабля до дома возлюбленного, и финального захоронения у церкви) вкупе с черно-белой оценочностью героев и ситуаций позволяют сделать вывод

о доминантности в тексте баллады дидактического начала, которое можно выразить краткой формулой: *omnia vincit amor* – любовь побеждает все, даже смерть.

Итак, подводя итог всему вышесказанному, еще раз подчеркнем: средневековая легенда о Тристане и Изольде – ярчайший образец воплощения трагического в мировоззрении эпохи, что нашло выражение в многоаспектности трагического конфликта произведения. Максимально полно трагизм отношений «герой – герой» и «герой – мир» отразился в романном творчестве художников этого времени. Что касается так называемых малых жанров, таких как лэ и баллада, то в них мы видим своеобразную редукцию трагического начала легенды, что можно объяснить несколькими причинами.

Во-первых, это сюжетная «эпизодичность», обусловленная в том числе и объемом произведения. Вполне естественно, что часть легенды, пусть и значительная, не может передать всего разнообразия и богатства трагических коллизий, присущих всему тексту.

Во-вторых, в рассмотренных нами произведениях со всей очевидностью проступают изменения в оценках характеров действующих лиц. В первую очередь, это касается упрощения фигуры Марка, превращения его в обманутого мужа и короля, что позволяет снять вину перед ним влюбленных и, следовательно, снимает напряженность психологической коллизии легенды, а это, в свою очередь, с неизбежностью ведет к существенной трансформации образа самого Тристана. Формально оставаясь центром повествования, герой вместе с тем утрачивает свою содержательную автономность, реализуя свой трагический потенциал только в паре с Изольдой, в их совместном противостоянии судьбе.

В-третьих, сам пафос указанного противостояния также перестает быть сугубо трагическим, так как судьба в обоих произведениях перестает быть активной, движущей действие силой, но остается как бы за рамками сюжета, в котором реальную угрозу для влюбленных представляет в большей степени их окружение, чем некая высшая сила.

1. Легенда о Тристане и Изольде / изд. подг. А. Д. Михайлов. М., 1976.

2. Михайлов А. Д. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. М., 1976; Мелетинский Е. М. Средневековый роман: Происхождение и классические формы. М., 1983.

3. Михайлов А. Д. История легенды о Тристане и Изольде // Легенда о Тристане и Изольде.

4. Михайлов А. Д. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе.

5. См. об этом: *Михайлов А. Д.* Указ. соч. С. 306–307; *Евдокимова Л. В.* Французская поэзия позднего Средневековья М., 1990. URL: <http://ru.wikipedia.org>
6. *Мария Французская.* Жимолость / пер. со старофр. Н. Я. Рыковой // Легенда о Тристане и Изольде / изд. подг. А. Д. Михайлов. В критической литературе можно встретить и перевод названия «О жимолости».
7. Эолова арфа : антол. баллады / сост., предисл., коммент. А. А. Гугнина. М., 1989.
8. Баллада о Тристрате / пер. с исланд. В. Г. Тихомирова // Легенда о Тристане и Изольде / Указ. соч.

О. Ю. Ольшванг
г. Екатеринбург

Притча Р. Баха «Чайка Джонатан Ливингстон» в аспекте арт-терапии

Ричард Бах – известный американский писатель XX века. Популярность пришла к нему в 1970 году после публикации повести-притчи «Чайка Джонатан Ливингстон». Вслед за этой книгой вышел ряд романов, которые в известной мере лишь повторяли, уточняли, детализировали основные мотивы «Чайки».

Практически все исследователи творчества Р. Баха (М. Туровская [1], И. Канторович [2], G. Westfahl [3] и др.) так или иначе касаются вопроса о массовости/элитарности его творчества. Для одних ученых он однозначно является представителем так называемой массовой литературы, спекулирующим на давно и хорошо известных идеях, подаваемых в псевдооригинальном ключе (что дает повод М. Туровской назвать, например, текст «Чайки» «банальной сказкой для взрослых»). Другие критики настаивают на наличии в текстах Баха глубокого, небанального философско-религиозного подтекста, обнаруживают в них значимый мистический, эзотерический смысл, а самого автора причисляют к литературной элите.

В любом случае и те, и другие не отрицают огромной популярности книг американского писателя, их востребованности непрофессиональным массовым читателем. Данный феномен читательского успеха, на наш взгляд, можно объяснить в том числе и тем, что его произведения выполняют арт-терапевтическую и компенсаторную функции, которые и обеспечивают неподдельный к ним интерес со стороны читающей публики.

Говоря о терапевтическом эффекте художественных произведений, мы имеем в виду арт-терапию, в основе которой лежит применение художественной творческой деятельности в качестве *лечебного, отвлекающего, гармонизирующего* фактора. Одной из разновидностей арт-терапии является библиотерапия, которая основывается на литературном сочинении и творческом прочтении художественных произведений. Эта тема является актуальной не только в психологии и психиатрии, но и в современном литературоведении.

Рассмотрим действие компенсаторной функции арт-терапии на примере повести-притчи «Чайка Джонатан Ливингстон». Р. Бах рассказывает историю чайки, которая не занимается добычей еды и драками из-за куска хлеба, а совершенствует технику своего полета. Однажды Джонатана встречают две чайки, которые выводят его «на более высокий уровень существования», где он видит других чаек, своих единомышленников. Наставник Джонатана Чيانг помогает ему дальше совершенствовать технику, перемещаться мгновенно в любую точку пространства. Принцип таких перемещений строится на тезисе: «Представь, что ты уже туда прилетел». Джонатан возвращается на Землю и находит чаек, которые похожи на него, и помогает им развить любовь к полетам. Один из первых учеников Джонатана Флетчер Линд сам становится наставником. Джонатан улетает, продолжая свое самосовершенствование.

На наш взгляд, сюжет притчи «Чайка Джонатан Ливингстон» Р. Баха композиционно представляет собой *сюжет становления* (ситуация – становление – открытый финал), подробно описанный С. Н. Бройтманом [4, с. 143].

Данная трехчастная структура соответствует основным этапам становления героя, его пути к истине, условно обозначаемым нами как интуитивный, духовный, духовно-практический. Учитывая арт-терапевтический аспект исследования пространственной организации текста, мы соотнесли пространственные модификации этих этапов с моделями восприятия пространства в психологии.

Итак, на пути Джонатана к совершенству можно выделить следующие этапы.

Первому (*интуитивному*) этапу соответствует период стремления героя к физическому совершенству, что влечет за собой изгнание героя из «общества». Смысл жизни герой видит в постижении тайн полета, следовательно, в первую очередь выбирает совершенствование физического, а не духовного начала в себе. За этой развернутой аллегорией стоит образ

практического поиска человеком своего места в мире (образ гармоничной физической адаптации).

На первом этапе доминирует *«отрицательное» пространство*, которому соответствует комплекс отрицательных эмоций главного героя, чувство дискомфорта. Это *реальное* пространство, «Земля», где действуют законы физики, где не происходят чудеса. На данном этапе пространство героя предельно ограничено (обозначены его достигаемые границы: берег, скалы). Положение Джонатана всегда четко определяется относительно берега («в миле от берега»), относительно стаи, моря («взлетев на сто футов в небо»). Герой также постоянно ощущает пределы своих физических возможностей (скоростной предел при перемещении в пространстве, возможность исполнить фигуры высшего пилотажа).

На данном этапе представлены два типа художественного пространства: пространство Стаи («низ», ненаправленное, неподвижное, ограниченное, плоскостное) и пространство Джонатана (направленное, далекое, высокое). Пространство Стаи является ненаправленным, неподвижным, что свидетельствует о бесцельности существования его обитателей, в отличие от пространства Джонатана Ливингстона, которое является направленным.

В первой части текста неоднократно подчеркивается одиночество Джонатана (все его тренировочные полеты проходят вдали от Стаи и от берега). Несмотря на то, что его пространство менее замкнуто, ограничено, чем пространство стаи, у него все равно есть четко обозначенные границы.

Пространство Джонатана в изгнании еще больше расширяется, оно не ограничивается Дальними Скалами («он улетел на много миль дальше от Дальних Скал»). В изгнании Джонатан продолжает совершенствовать полет, расширяет свое пространство не только вдаль (он мог преодолеть сотни миль), но и ввысь («С таким же самообладанием он летал в плотном морском тумане и прорывался сквозь него к чистому, ослепительно сияющему небу...»^{*} В то самое время, когда другие чайки жались к земле, не подозревая, что на свете существует что-то, кроме тумана и дождя») и вглубь (он научился нырять за редкой вкусной рыбой на глубину десять футов). Таким образом, уже к концу первого этапа герою удастся вырваться из тисков отрицательного пространства.

Разные типы пространства, в которых находится герой, позволяют ему по-разному взглянуть на происходящее вокруг. Смена пространства самого героя приводит к изменению не только стиля жизни, но и его

^{*} В оригинале *skies* (небеса) употреблено во множественном числе.

взглядов. Освоенное, обжитое пространство главного героя (а значит, и знания, и представления о мире) всегда больше, чем обжитое пространство остальных, «Стаи».

Герой и остальные (Стая) изначально находятся на одном уровне. Герой расширяет границы и пределы своего пространства, поднимается на более высокую ступень, приобретает новые знания. Пространство становится иерархичным, так как персонажи оказываются на разных пространственных уровнях, обладают различным знанием.

Джонатан постоянно расширяет свое субъективно ориентированное* пространство. При этом для него значима не только вертикальная, но и горизонтальная ось его освоения. Он испытывает потребность в постоянной смене места, путешествиях, побеге из привычного пространства. Стая, наоборот, пытается «защититься» пространством, создает «кокон», чтобы спрятаться в нем от остального мира. Пространство Стаи связано с постоянной и привычной «географией местности», таким образом, оно конкретно**.

Джонатан устанавливает рекорды скоростного полета для чаек, узнает о скорости «больше, чем самая быстролетная чайка *на этом свете*»*** [6]. Такие скорости являются рекордами только в этом мире, в данном пространстве, «на этом свете». Тем не менее, вскоре Джонатан придет к осознанию того, что, каким бы ни был рекорд, какой бы скорости он ни достиг, этот показатель остается пределом, который он не может преодолеть.

При встрече с двумя чайками, которые зовут его выше, «домой» («*home*»), Джонатан осознает, что то, чего он достиг, его «рекорды» – не предел. Чтобы продолжать самосовершенствование, Джонатан покидает «эту великолепную серебряную страну, где он так много узнал».

С этого момента начинается новый, второй этап жизни Джонатана, названный нами «духовным», где герой обретает своих единомышленников и наставника. Он постигает любовь, добро и красоту. Он возносится на очередную ступень совершенства, осознает свою уникальность, избранность. Аллегорический образ второго этапа может трактоваться как

* Под ориентированным пространством мы понимаем пространство, которое личность считает своим и в пределах которого ей легко ориентироваться.

** Конкретное пространство – это тип художественного пространства, которое не только связывает изображенный мир с топографическими реалиями, но и «активно влияет на суть изображаемого» [5].

*** Хотя перевод *alive* – «на этом свете» – неточный, в данном контексте подобный вариант допустим. Пространство указанного этапа определяется как реальное, нечуждое, оно завершается «смертью» героя, переходом в нереальное пространство.

образ мировоззренческого (во многом абстрактно-философского) взросления человека.

Второму этапу соответствует психологическое *переходное пространство*, в котором герой стремится преодолеть дискомфорт, избавиться от отрицательной эмоциональной доминанты (основным способом преодоления оказываются тренировки). В это пространство Джонатан попадает после «смерти», он оказывается над облаками, «*на небесах*»* («*heaven*») (как он сам его определяет). В этом пространстве также существуют пределы, есть свои границы, хотя возможностей у Джонатана появляется гораздо больше.

На этом этапе пути после «смерти» Джонатан попадает в некое *ирреальное, фантастическое* художественное пространство. Там герой встречает чаек, способных перемещаться во времени и пространстве со скоростью мысли. Он осознает свою уникальность, избранность. («Такие птицы, как ты, – редчайшее исключение. Большинство из нас продвигается вперед так медленно. Мы переходим из одного мира в другой, почти такой же, и тут же забываем, откуда мы пришли».)

Одним из лейтмотивов притчи становится фраза Салливана: «Чем выше летает чайка, тем дальше она видит». Так происходит с Джонатаном, который научился летать выше и дальше остальных чаек своей стаи, смог со стороны взглянуть на стаю и бессмысленные драки между чайками, но он также смог увидеть и узнать больше, чем чайки из его стаи, расширив границы своего пространства. Здесь также представлено иерархичное пространство (пространство учителя, наставника и учеников), но, в отличие от предыдущего этапа, нет оппозиции, конфликта между пространствами, существует преемственность.

Именно в этом мире Джонатану предстоит узнать о существовании множества миров (альтернативных пространств) и о принципе выбора следующего мира («Закон, разумеется, действует и здесь: мы выбираем следующий мир в согласии с тем, чему мы научились в этом»). Альтернативные пространства (как и пространство Земли, и фантастическое) разделены пространственным перерывом**.

* Не следует путать пространство неба на первом этапе пути героя (небо как часть реального пространства, *sky/skies*, и «небеса» (*heaven*) как ирреальное пространство, пространство второго этапа пути).

** Пространственный перерыв – это пространственная структура, где не возникнет границы, совокупности точек, которые одновременно принадлежали бы и «твоему», и «моему» пространству» [7, с. 59], в таком случае единое пространство распадается на отдельные фрагменты пространств, которые потеряли непрерывную связь между собой.

Джонатан перерастает своего наставника Салливана на небесах, сам объясняет ему, что есть время и пространство, отправляясь обратно на Землю учить чаек летать: «Если наша дружба зависит от таких условностей, как пространство и время, значит, мы сами разрушим наше братство в тот миг, когда сумеем преодолеть пространство и время! Но, преодолевая пространство, единственное, что мы покидаем, – это Здесь. А преодолевая время, мы покидаем только Сейчас».

Наставником героя в данном пространстве оказывается Чианг, функции которого заявлены сразу, в то время как в остальных произведениях Р. Баха функция «учителей» скрыта, и обучение ведется в ненавязчивом диалоге, так что обучаемый не сразу видит в своем собеседнике наставника, а в «Бегстве от безопасности» обучаемый ощущает себя наставником Дикки.

Впоследствии на этом этапе ученик, успешно выдержав экзамен, может стать учителем. Именно так происходит с Джонатаном, когда он «перерастает» окружающих его чаек и осознает свою потребность обучать других, быть наставником; его учеником становится Флетчер.

Чианг объясняет Джонатану, что есть небеса и совершенство («Небеса – это не место и не время. Небеса – это достижение совершенства»). Джонатан осознает, что любые цифры, рекорды – это пределы, а совершенство не знает предела. С Чиангом Джонатан осваивает новый способ передвижения со скоростью мысли. Для этого ему было необходимо осознать, что его истинное «я» «живет одновременно в любой точке пространства в любой момент времени», то есть отказаться от границ, от пределов, которые представляет его физическое тело с ограниченным рядом возможностей. Данный способ перемещения позволял не только путешествия в пространстве (в том числе на другие планеты), но и во времени (в прошлое и будущее).

Итак, *переходное* пространство характеризуется как ирреальное, фантастическое. Герои совершают перемещения в пространстве и времени со скоростью мысли. Джонатан находится «на небесах» (в противоположность «на этом свете», *alive*), физически и духовно на ступень выше в пространственной иерархии. Пространство героя можно определить как объемное, разомкнутое. Пространственная структура этого этапа является политопичной, так как здесь пространство организовано «вокруг двух и более точек локализации событий и создается расстояниями между этими точками» [8, с. 188].

С точки зрения психологии, этому ирреальному пространству, «жизни после смерти» также можно найти объяснение. Пространство

героя – это ориентированное пространство. При этом герой существует больше на вертикальной, чем на горизонтальной его оси, постоянно совершает движение вверх. Л. Бинсвангер определяет движение вверх как рост физический и социальный, который позволяет смотреть сверху вниз (в прямом значении этого слова). Движение в этом направлении связано с ощущением просветления*. Согласно вышеупомянутой классификации, этот этап соответствует второй зоне («психология», «внутренний мир»).

На *третьем* этапе Джонатан возвращается на Землю, но уже в новом качестве, в роли учителя, «мессии». Герой предлагает своему ученику обучать молодых чаек, помочь им понять свою подлинную сущность. Он говорит о том, что нужно видеть истинно добрую чайку в каждом из учеников, необходимо быть снисходительным к стае, уметь прощать. Аллегорический образ третьего этапа может быть дешифрован как образ *этико-психологического* «взросления человека. Умение быть полезным, умение адаптировать высокие идеи к условиям конкретного общения означает отказ от идеализации мира, то есть максимальное приближение к идеалу, осознание, что «предела нет».

«Положительное» пространство доминирует на третьем этапе пути героя. На этом этапе герой испытывает чувство комфорта и гармонии с внешним миром. Мы определяем пространство этого типа как квазиреальное, так как оно по внешним признакам соответствует пространству Земли (т. е. реальному пространству первого этапа), но в нем также присутствуют фантастические элементы, свойственные пространству предыдущего этапа. На Земле Джонатан находит учеников (чаек, изгнанных из Стаи), он не только обучает их технике полета, но и объясняет цель этих тренировок: «Для нас не должно существовать никаких преград. Вот почему мы стремимся овладеть высокими скоростями, и малыми скоростями, и фигурами высшего пилотажа».

Во время показа приемов скоростного полета Флетчер, ученик Джонатана, врезается в скалу, пытаясь избежать столкновения с птенцом. Скала для него оказывается дверью в другой мир, другое пространство. Джонатан объяснит ему, что у него есть возможность остаться в этом новом пространстве, продолжить обучение на этом уровне или вернуться обратно и работать со Стаей.

* Это состояние можно противопоставить состоянию героя в первых главах книги: после неудавшихся фигур высшего пилотажа герой падал, ощущал «утяжеление» своего тела. Такому движению вниз, по мнению Л. Бинсвангера, соответствует состояние угнетения и подавленности.

Переход в новое пространство обычно совершался постепенно, так же, как и расширение границ собственных возможностей. Джонатан помогает Флетчеру научиться перемещаться в пространстве со скоростью мысли, спасая его от разъяренной стаи, позволяет ему понять, что пределов не существует.

Таким образом, описание «положительного» пространства напоминает характеристики реального пространства Земли, но в то же время не исключаются фантастические элементы. Джонатан Ливингстон возвращается на Землю, объясняет чайкам из Стаи, как организовано пространство и время, как совершить переход в другие миры.

С точки зрения психологии, этот этап пути героя можно определить как «третью зону», своего рода переход между первой и второй зонами. Это особая часть внешнего мира, где применяются правила внешнего и внутреннего мира. Это безопасное терапевтическое пространство, основными функциями которого являются катарсис* и «поэзис»**. Это ощущения, которые читатель переживает вслед за героем книги.

В процессе чтения сентиментальный читатель может поверить в свои силы, проникнуться стремлением к лучшим изменениям, осознать возможность преодоления трудностей. Такой читатель проникается динамикой пространственных перемещений.

Из негативного пространства герой совершает переход в положительное, промежуточным звеном между ними является переходное пространство. Этот переход сопровождается сменой эмоционального состояния (от ощущения дискомфорта к обретению гармонии). Тот же переход и те же эмоции переживает читатель, замороженный чтением. Воспринимая художественное пространство в динамике, читатель пофазово испытывает положительные эмоции, приходит к удовлетворению, «катарсису». В поэтапном обретении комфортного эмоционального состояния состоит арт-терапевтическая функция этого текста.

-
1. Туровская М. Три жизни «Чайки по имени Джонатан Ливингстон» // Иностранная литература. 1974. № 12.
 2. Канторович И. Б. Легенды и действительность одного бестселлера (о притче Р. Баха «Джонатан Ливингстон, повесть о чайке») // Проблемы жанра в зарубежной литературе. Свердловск, 1979.
 3. Westfahl G. Richard Bach // St. James Guide to fantasy writers N. Y., 1996.
 4. См. об этом: Бройтман С. Историческая поэтика. М., 2001.

* Проработка, очищение от эмоциональных блоков, вызванных травматическими переживаниями.

** Игра с новыми возможностями, создание нового.

5. Есин А. Б. Время и пространство // Введение в литературоведение. М., 1999.
6. Здесь и далее цитаты на русском языке приводятся по изданию: Бах Р. Чайка Джонатан Ливингстон // Бах Р. Избр.: В 2 т. Киев, 1993. Т. 1.
7. Лотман Ю. М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988.
8. Бабенко Л. Г. Филологический анализ текста: Основы теории, принципы и аспекты анализа : учебник для вузов. М., 2004.

И. В. Орлова
г. Екатеринбург

Сказочная составляющая в новелле М. Эме «В лунном свете»

Марсель Эме (1902–1967) – известный французский писатель, слава к которому пришла в 1933 году после выхода в свет романа «Зеленая кобыла» («*La jument verte*»). Отличительной чертой его прозы является тонкая ирония, с помощью которой он ненавязчиво подводит читателя к мысли о несовершенстве мира.

Новеллистике М. Эме присуще сказочное начало, в том числе помещение сказочного персонажа в реальную ситуацию или наделение одного из действующих лиц волшебным даром (см. новеллы «Человек, проходивший сквозь стены», «Сабины» и др.). Целью подобного приема является заострение внимания читателя на том или ином человеческом недостатке или на пороках общества в целом, попытка заставить читателя задуматься о современных ценностях. В качестве примера рассмотрим новеллу «В лунном свете».

По сюжету фея Удина, которая провела девятьсот лет в заточении в речных глубинах, попадает в наше время и ведет диалог с двумя современниками автора: сначала с жандармом, чуть позже – с молодым человеком по имени Жако, влюбленным в девушку Валентину. Маркером сказочного нарратива становится, помимо собственно персонажа, частое упоминание благородных камней и металлов, старинных тканей и др.: у феи длинные золотые волосы, на ней кисейное платье, золотой пояс. По ее зову тут же появляются три больших белых кролика, запряженных в повозку из нефрита и хрусталя на золотых колесах.

Однако далее сюжет, начавший развиваться как сказочный, переносит читателя в обыденную реальность.

Первая конфликтная ситуация, связанная с соприкосновением сказочного и реального миров, – диалог феи и полицейского. Причем конфликтность встречи задается именно в речи персонажей, а не в самой ситуации: полицейского не удивляет появление феи, ее необычный экипаж, но он возмущен несоответствием всего того, что он видит, правилам.

– Фар нет! – Я составляю протокол! В темное время суток запрещается передвигаться без фар.

– Фары, господин полицейский, но для чего? К чему фары, когда луна сияет на звездном небосклоне, как бледная роза в окружении жасмина?!

– Жасмин в расчет не принимается. Я знаю только предписание (Здесь и далее перевод мой. – *И. О.*) [1, с. 137].

В диалогах реплики Удины развернуты, они характеризуются богатством языка и изысканностью лексики. Предложения блюстителя порядка краткие, иногда эллиптические, что создает ощущение грубости и доминирования последнего. В глаза бросается отсутствие с его стороны обращений, словно собеседницы для него не существует. Эме как автор предлагает два варианта решения конфликта: фея может заколдовать полицейского или солгать ему. Интуитивно Удина выбирает второй вариант, не требующий применения волшебных чар, и этот вариант оказывается действенным. После того, как фея сообщает ему, что она – супруга начальника полиции, фразы полицейского становятся развернутыми и теряют приказной характер:

– Вы же понимаете, я не мог знать, с кем именно я имею дело. Конечно, инструкция инструкции рознь. Просто, если бы у Вас были включены фары, я, может быть, и подумал бы... [Там же, с. 140]

Новый сюжетный поворот связан с появлением Жако, влюбленного юноши, огорченного размолвкой с Валентиной. Молодые люди не могут прийти к согласию по поводу того, как пишется слово «пианино», через «еа» или через «ио». Жако как нельзя более кстати оказывается на пути феи, мечтающей облагодетельствовать кого-либо несчастного или страдающего. И опять же он не удивлен, что видит Удину, с благодарностью принимает ее помощь, однако когда кролики обгоняют его новую машину, он делает все, чтобы обогнать карету, не задумываясь над тем, чем это может обернуться для его любви. Удина принимает вызов, но, проиграв, не держит зла на Жако, будучи доброй феей. И вновь она оказывается перед выбором: проявить свое волшебное могущество или пойти по пути наименьшего сопротивления. Обладая всем арсеналом магических средств, Удина возмущена тем, что не находит им применения, и прибегает

ет к самому простому: наделяет влюбленных даром орфографии. И вновь в диалоге феи и Жако мы встречаемся с ироническим столкновением в речи персонажей элементов поэтизма и прозаизма.

– Итак, Жако, именно в этих благоуханных садах Вы пели серенады под ее окнами?

– Да нет, мадам, во-первых, в саду есть капканы, это написано на стене. А во-вторых, думаю, мое пение не очень понравилось бы Валентине, она говорит, что пою я фальшиво, и в самом деле, мне никогда не удавалось ладно петь под ее треугольник. Когда я хочу повидать Валентину, я просто звоню в дверь. Так удобнее.

– Не хотите ли Вы сказать, что Вы входите к ее родителям? О нет, это невозможно! Не очень-то большая опасность вам угрожает!

– Ну да, я захожу к родителям Валентины, разве это не естественно?

– Нет ни отца, ни брата, которые бы только и делали, что желали Вам смерти, никого, кто бы шел наперекор вашим планам или старался бы Вас обесчестить в глазах Валентины?

– Нет, никого, и это здорово. Если бы у меня были еще и эти проблемы, была бы причина отказаться от этой затеи [Там же, с. 146–147].

Диалог феи и влюбленного в Валентину Жако подводит читателя к мысли о том, насколько простыми и даже примитивными стали отношения между людьми. Если при встрече с полицейским такая примитивность объясняется ограниченностью блюстителя порядка, то в случае с юношей, находящемся в состоянии влюбленности, такая приземленность вызывает досаду. Жако использует сказку рационально, отстраняясь от бесполезных для него атрибутов волшебства и красоты мира.

По ходу новеллы сказочное обытовляется, его суть очеловечивается. Ирония автора достигает кульминации к концу новеллы:

Удина перешла улицу и тихонько окликнула своих кроликов. Преле, чем подняться в свой экипаж, она прислушалась к нежному бормотанию жениха и невесты, произносивших по буквам трудные слова вроде «орнитология» и «микроцефал». Они даже не слышали, как три белых кролика уносили Удину к новым приключениям. Ведь любовь так нежна и пленительна, когда знаешь орфографию [Там же].

В соответствии со сказочными канонами, добро побеждает зло, но в новом, реальном мире арсенал сказочных возможностей остается невостребованным. Фее пришлось применить свои волшебные возможности лишь однажды, чтобы наделить влюбленных знанием орфографии. И это знание не из разряда сказочных, недоступных простому смертному.

Со свойственной ему иронией Марсель Эме демонстрирует нам, что сказочное уходит из нашей жизни, мы перестаем в нем нуждаться, а при встрече с ним мы не в состоянии его оценить.

1. *Marcel Aymé. Enjambées. Paris, 2003.*

А. С. Поршнева
г. Екатеринбург

Emigrantenroman (эмигрантский роман) как жанровая номинация в творчестве Э. М. Ремарка

Термин *Emigrantenroman* закрепился за пятью произведениями Э. М. Ремарка – романами «Возлюби ближнего своего», «Триумфальная арка», «Ночь в Лиссабоне», «Тени в раю» и «Земля обетованная». Например: «...verarbeitete er oft zeitgeschichtliche Themen, so in “Der Weg zurück” (1931) und dem Emigrantenroman “Arc de Triomphe” (1946)» («...Он часто обращался к обработке современных ему исторических событий – как, например, в “Возвращении” (1931) и эмигрантском романе “Триумфальная арка” (1946)») [1]. Сотрудники Центра мира им. Э. М. Ремарка (Оснабрюк) и другие немецкие литературоведы периодически пользуются в этих же контекстах синонимичным обозначением *Exil-Roman* («роман изгнания» или «роман об изгнании») [2].

Советские литературоведы и немецкие критики просоветской ориентации (например, Альфред Антковиак) ни понятием *Emigrantenroman*, ни понятием *Exil-Roman* не пользовались (за исключением двух упоминаний у Т. С. Николаевой и одного у А. Антковиака, где, однако, содержание понятия не раскрывается [3, с. 30, 114; 4, с. 94]). Все обозначенные выше романы Э. М. Ремарка квалифицировались ими как «антифашистские» [3, с. 41–43, 48, 110–111, 129; 4, с. 80, 104–105, 114]. Но понятие «антифашистского романа» (*antifaschistischer Roman* – возможно, калька соответствующего русскоязычного термина) было более широким, и под него не могли не подходить такие произведения, как «Искра жизни», «Черный обелиск», «Время жить и время умирать», «Последняя остановка» [5]. Романы эмигрантской тематики этими авторами отдельно из ряда антифашистских, как правило, не выделялись.

В первом приближении «общим знаменателем» эмигрантских романов является то, что они имеют общую историческую основу, их главная тема – эмиграция, в центре авторского внимания – фигура эмигранта. Однако, помимо этого, пять эмигрантских романов объединяются между собой и рядом дополнительных признаков.

1. Эмигрантским романам присуща особого рода пространственность: пространственные характеристики мира эмигранта структурно воспроизводят мифологическую картину мира, но в аксиологическом отношении диаметрально ей противоположны. Мир эмигранта разделяется обычно на покинутую родину, промежуточные остановки эмигрантского пути и конечный его пункт – крайнюю периферию эмигрантского мира. Э. М. Ремарк размещает действие своих эмигрантских романов между этими двумя крайними точками. Пространство эмигрантской Европы имеет у него кольцеобразную структуру, в которой по мере удаления от центра (Третьего Рейха, бывшей родины эмигрантов) враждебность окружающего пространства к эмигрантам поэтапно ослабевает. Для континентальной Европы самой позитивной точкой оказывается Лиссабон и побережье Атлантического океана. В ценностном отношении такая пространственная организация – полная противоположность оппозиции Дом/мир (сакрального центра и профанной/враждебной периферии), и эмигрантская картина мира оказывается обратной представлению о мире «нормального» европейца [6].

Финал эмигрантского пути – в большинстве случаев эту роль играют Соединенные Штаты Америки – также может интерпретироваться или как новая родина и новый дом, чему соответствует ряд героев, отказывающихся от возвращения в Европу (Равик и Танненбаум, «Тени в раю»), или как «ненастоящее» пространство, неадекватное персонажу.

2. Одной из главных проблем эмигранта, напрямую связанной с его позиционированием себя в мире, становится вопрос о возвращении/невозвращении на родину. У Э. М. Ремарка в категорию «возвращающихся» героев попадают, среди прочих, Бетти Штайн и Роберт Росс («Тени в раю»), Йозеф Штайнер («Возлюби ближнего своего»).

Бетти Штайн, еврейка из Берлина, совершает «ментальное возвращение» в Германию. Несмотря на годы, проведенные эмиграции, она расстроена бомбардировками Берлина и в особенности площади Оливер Платц, о чем говорит Роберту Россу: «Aber der Olivaer Platz! Wir wohnen da» («Но Оливер Платц! Мы там живем») [7, с. 279]. Формулировка «живем» вместо более логичного «жили» выдает, что в мире Бетти не произошло радикальных перестановок ценностных маркеров, и поки-

нутая Германия сохраняет в ее глазах свой статус Дома – точки отсчета космологических координат и самого безопасного участка пространства. В свете пространственной позиции центр/периферия картина мира Бетти приобретает отчетливо центростремительный характер: «Sie wollte leben, und sie wollte zurück nach Berlin; sie wollte nicht in New York sterben. Sie wollte zum Olivaer Platz in Berlin. Sie war von dort gekommen, und dorthin wollte sie zurück» («Она хотела жить, и она хотела вернуться в Берлин; она не хотела умереть в Нью-Йорке. Она хотела вернуться на Оливер Платц в Берлине. Она прибыла оттуда, и туда она хотела вернуться») [Там же, с. 309]. Центр системы координат Бетти – ее дом на Оливер Платц, который не утрачивает своего домашнего статуса и в который она надеется вернуться после поражения фашизма. Это побуждает ее следить за перемещением войск союзников, мысленно продвигаясь к Берлину вместе с ними. Но до конца войны Бетти не доживает, умирая в январе 1945 года.

Герой романа «Возлюби ближнего своего» Йозеф Штайнер возвращается в свой родной город накануне Второй мировой войны, чтобы последний раз увидеть умирающую жену. И хотя Штайнер добивается того, что жена умирает спокойно, думая, что он попал под амнистию и находится вне опасности, тем не менее, возвращения городу «домашней» семантики не происходит. Город продолжает оставаться самой опасной точкой эмигрантского мира: «Vor ihm lag plötzlich die Stadt. <...> Er sah die Straßen, er sah die Gefahr, die unsichtbare, schweigende Gefahr, die an jeder Ecke, in jedem Haustor, in jedem Gesicht auf ihn lauerte» («Внезапно перед ним возник город. <...> Он видел улицы, он видел опасность, невидимую, молчаливую опасность, которая поджидала его на каждом углу, в воротах каждого дома, в каждом лице») [7, с. 304]. В конце концов Штайнер схвачен гестапо и погибает, выбросившись из окна больницы и увлекая за собой офицера гестапо Штайнбренера.

Роберт Росс, рассказчик-герой романа «Тени в раю», возвращается в послевоенную Германию и приходит к выводу: «Als ich nach Europa zurückkam, fand ich eine Welt vor, die ich nicht mehr kannte. <...> Die schwerste Enttäuschung war die Rückkehr, sie war eine Rückkehr in die Fremde, eine Rückkehr in Gleichgültigkeit, versteckten Hass und Feigheit» («Вернувшись в Европу, я нашел здесь мир, который я уже не знал. <...> Самым тяжелым разочарованием было возвращение, это было возвращение на чужбину, возвращение в равнодушие, затаенную ненависть и трусость») [8, с. 16]. В итоге эмигрантам, возвращающимся на родину (в каком бы сюжетном варианте ни происходило это возвращение), не удастся достичь гармо-

ничного единства с окружающим их пространством; подлинным Домом для них послевоенная Германия не является точно так же, как Домом не мог быть Третий Рейх.

Возвращение в Европу становится, таким образом, актом сопротивления закономерностям эмигрантского бытия, его центробежной пространственной организации, и попыткой утвердить себя в качестве не-эмигранта. В романах Ремарка все попытки такого рода заканчиваются неудачей.

3. Эмигрант подается как особый тип героя и человека. Нелегальные эмигранты Ремарка не столько являются асоциальными элементами, сколько образуют свой социум с собственной внутренней иерархией, который располагается метафорически «под» пространством существования «нормальных» людей и представляет собой обратную, теневую сторону европейского мира. Эмигрант Ремарка – герой принципиально не-домашний, странствующий, пограничный; идея Дома, «своего места» для него или не фигурирует в иерархии ценностей, или принципиально нереализуема. В ряде контекстов эмигрант символически отождествляется с мертвецом, например: «Ein Mensch ohne Pass ist eine Leiche auf Urlaub» («Человек без паспорта – мертвец в отпуске») [11, с. 16]).

4. В ряде эмигрантских романов присутствует выраженный авантюрный компонент – черты той разновидности романного жанра, которую М. М. Бахтин называет «романом странствований». Власть случая, жизнь как «чередование различных контрастных положений: удачи – неудачи, счастья – несчастья, победы – поражения и т. п.» [9, с. 200] – все это составляющие эмигрантского пути. Случай назван «судьбой эмигрантов» («das Schicksal der Emigranten» [10]), его роль очень велика: так, случайное стечение обстоятельств становится причиной выдворения Равика из Франции и Людвиг Керн из Швейцарии [8]. В романе «Ночь в Лиссабоне» случай сталкивает героев (Хелен и Йозефа Шварца) с американцем, благодаря которому они получают визы и билеты на корабль, уходящий в Америку, то есть – возможность спасения [11]. Кроме того, в эмигрантских романах есть ряд эпизодов, выполненных в авантюрном духе, где герои, например, добиваются желаемого, выдавая себя за нацистов и умело используя их лозунги как речевую маску: визит Штайнера к Аммерсу («Возлюби ближнего своего»), стычка между Хелен и трактирщиком, получение Шварцем, переодетым в офицера гестапо, виз для себя, Хелен и мальчика («Ночь в Лиссабоне»), спасение Каном под видом офицера гестапо эмигрантов из лагерей для интернированных во Франции («Тени в раю») и т. п.

«Эмигрантские романы», таким образом, связаны между собой не только общностью тематики, сходством исторической основы изображаемых в них событий и биографическими обстоятельствами жизни героя. Эти романы характеризуются определенным типом героя – принципиально «неукорененного» – и особой пространственной организацией, построенной на оппозиции покинутой родины как символического центра мира и финальной точки эмигрантского пути как его крайней периферии. Часто действие романа помещается в обширном пространстве между центром и окраиной. При этом аксиологические характеристики этой пространственной организации динамичны, они во многом зависят от того, как решается главный вопрос героя-эмигранта – вопрос о возвращении: возвращающийся герой предпринимает попытку переосмысления эмигрантской картины мира. Наконец, эмигрантский путь во многом определяется случаем, включает в себя ряд авантюрных эпизодов.

В силу этого романы Э. М. Ремарка «Возлюби ближнего своего», «Триумфальная арка», «Ночь в Лиссабоне», «Тени в раю» и «Земля обетованная» объединены не только проблематикой и сходством центрального героя (героев). Тема эмиграции и возвращения, например, входит и в роман Э. М. Ремарка «Черный обелиск», но к эмигрантским его, тем не менее, никто не относит, поскольку в нем не нашли своего выражения ни «неукорененное» эмигрантское мироощущение, ни специфическая топография Европы из эмигрантской перспективы. «Странствующие» герои появляются в романах «Небеса не знают любимчиков» и «На Западном фронте без перемен», но их неукорененность вызвана другими причинами и не порождает такой кольцеобразной пространственной структуры, какая присутствует в эмигрантских романах. Антифашистские мотивы, в свою очередь, вошли не только в эмигрантские романы, но и в произведения смежной тематики – о концентрационном лагере («Искра жизни»), о Восточном фронте и окончании Второй мировой войны («Время жить и время умирать», «Последняя остановка»). То есть, даже несмотря на эти тематические пересечения, пять рассматриваемых романов стоят особняком от всех остальных текстов Э. М. Ремарка, поскольку они объединены, помимо проблематики, типом героя, сюжета и пространственной организации.

-
1. Autoren, deren Werke den Bücherverbrennungen zu Opfer fielen. URL: <http://www.aktion-patenschaften.de/autoren/r01.htm> (Здесь и далее перевод мой. – А. П.).
 2. См.: Koch M. Die Nacht von Lissabon : Roman // Erich Maria Remarque-Friedenszentrum Osnabrück. URL: <http://www.remarque.uos.de/nvl.htm>; Koch M. Schatten im Paradies : Roman // Ibid.; Remarque E. M. Leben und Schreiben // Bücher-Wiki.

URL: <http://www.buecher-wiki.de/index.php/BuecherWiki/RemarqueErichMaria>. См. также: *Schreckenberger H.* «Durchkommen ist alles». Physischer und psychischer Existenzkampf in Erich Maria Remarque Exil-Romanen // Text + Kritik. 2001. № 149; *Bousch D.* Die Imago Paris in den Exilromanen Remarques und die Rezeption in Frankreich. // Remarque E. M. Leben, Werk und weltweite Wirkung. Hrsg. Thomas F. Schneider. Osnabrück, 1998 (Schriften des Erich Maria Remarque-Archivs 12).

3. *Николаева Т. С.* Творчество Ремарка-антифашиста. Саратов, 1983.
4. *Antkowiak A.* Erich Maria Remarque: Leben und Werk. Westberlin, 1983.
5. См.: *Сучков Б.* Антифашистская сатира Ремарка // Ремарк Э. М. Черный обелиск. Тюмень, 1991. С. 16; *Николаева Т. С.* Творчество Ремарка-антифашиста. Саратов, 1983. С. 50, 52, 72; *Antkowiak A.* Erich Maria Remarque: Leben und Werk. Westberlin, 1983. S. 112, 119–120, 143.
6. Подробнее об этом см.: *Поршинева А. С.* Динамика эмигрантского пространства в романах Э. М. Ремарка «Возлюби ближнего своего» и «Ночь в Лиссабоне» // Вестн. Чуваш. ун-та. 2008. № 4.
7. *Remarque E.M.* Schatten im Paradies. Stuttgart; Hamburg; München, 1971.
8. *Remarque E. M.* Liebe deinen Nächsten. Wien; München; Basel, 1956.
9. *Бахтин М. М.* Роман воспитания и его значение в истории реализма // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1986.
10. *Remarque E. M.* Arc de Triomphe : кн. для чтения на нем. яз. СПб., 2000.
11. *Remarque E. M.* Die Nacht von Lissabon : кн. для чтения на нем. яз. СПб., 2005.

Е. С. Седова
г. Челябинск

Жанровый синтез в пьесе С. Моэма «Священный огонь»

Проблема жанрового синтеза в недрах одного произведения представляется нам достаточно интересной и актуальной в творчестве С. Моэма, литературное наследие которого весьма разнообразно: романы, рассказы, драмы, эссе, очерки, статьи и многое другое. Эти жанры не существовали обособленно, напротив, они активно взаимодействовали в творчестве писателя. Балансируя на границе серьезного и развлекательного, учитывая интересы публики, Моэм активно и зачастую намеренно использовал в своих произведениях элементы популярных у читателя жанров мелодраматического, детективного и авантюрно-приключенческого характера. Примеры этому мы находим в романистике («На верху, на вилле» – черты мелодрамы и детектива), новеллистике (сборник рассказов «Космополи-

ты» с авантюрно-приключенческой доминантой) и драматургии мастера («Смит» – соединение фарса и элементов социальной, а также психологической драмы). Не является исключением и пьеса С. Моэма «Священное пламя» (1928).

Детективная, на первый взгляд, драма (что вполне обоснованно, так как действие связано с выяснением причин неожиданной кончины Мориса Табрет) содержит мощный философско-психологический подтекст, связанный с обсуждением актуальных вопросов времени (об эвтаназии, о царящем в обществе лицемерии, о разнице между старым и молодым поколениями и т. д.), исследованием внутреннего, истинного характера отношений между персонажами и связанных с этим противоречий... Все это позволяет говорить о том, что перед нами не просто произведение с интригующим детективным сюжетом, а философско-психологическая драма. Кроме того, не следует исключать и мелодраматическое начало в «Священном пламени», связанное с системой романтических отношений между героями (Морис – Стелла, Морис – няня Вейлэнд, Стелла – Колин, миссис Табрет – майор Ликонда). Таким образом, перед нами сложное по своей форме и содержанию произведение, вопрос об определении жанра которого остается открытым. Сам же драматург ограничился незамысловатым подзаголовком «Пьеса в 3-х действиях», свидетельствующим разве только что о трехчастной структуре текста.

На сегодняшний день в работах по изучению драматургии Моэма проблема определения жанра «Священного пламени» до конца не исследована. Есть лишь отдельные предположения ученых, но без развернутой аргументации. Так, П. Доттен [1] квалифицирует пьесу как социальную, ставя ее в один ряд с «Кормильцем», «За заслуги» и др. Данное предположение кажется нам несколько спорным, поскольку социальная тематика в произведении не представлена столь полно и широко, как, например, в «Кормильце». Основной акцент в «Священном пламени» сделан на характере взаимоотношений героев, истинная суть которых раскрывается в открытом противостоянии сторон в ходе расследования причин неожиданной смерти главного героя. В этом плане детективный сюжет идет дальше простого выяснения, *кто* виноват: важно посмотреть в глубь вещей и событий, выяснить, *почему* это было сделано. Отсюда возникает несколько другая трактовка жанра пьесы, высказанная Ю. Кагарлицким, который полагает, что «Священное пламя» было «попыткой создать своего рода философский детектив, где бы решался вопрос о том, что важнее – жизнь или счастье» [2, с. 230]. И действительно, смерть Мориса заставляет задуматься и над тем, и над другим. В типологическом

плане здесь произвольно возникает «перекличка» с «Привидениями» Г. Ибсена, на что обращает внимание В. Паверман: перед нами схожие ситуации (страдающая мать возле безнадежно больного сына), но с разными финалами. Отсюда следует вывод: судьба матери и сына в пьесе Ибсена трагична, тогда как Моэм остается в жанровых границах мелодрамы [3, с. 160]. Таким образом, неоднозначность определения жанра произведения оставляет место для дальнейших рассуждений.

Каждый акт пьесы можно соотнести с определенным жанром, в зависимости от расставленных автором акцентов. Так, первое действие можно обозначить как философско-психологическую драму, где уже с самого начала Моэмом определяется комплекс философских, моральных, этических проблем и связанных с ними вопросов, ответы на которые будут даны по ходу. Ключевые сцены здесь – разговор Стеллы с Морисом, а затем с миссис Табрет. В первом диалоге показано «израненное сердце» Мориса, скрытое от всех, кроме матери и супруги. Герой остро переживает свое бесполезное существование и то, что из-за его беспомощности жизнь Стеллы лишена прежней радости и беззаботности. Заключительным аккордом звучат его слова в адрес любимой жены, которую он боготворит и благодаря которой он выжил и живет сейчас: «...Я всем обязан тебе. Все остальное не имеет для меня большого значения, когда я знаю, что увижу тебя завтра, на следующий день и буду видеть тебя всегда. И когда меня пронзит боль, я представляю, что ты сейчас войдешь, поцелуешь меня, и я почувствую нежность твоих губ на моем израненном сердце» [4, с. 244–245].

Во втором диалоге миссис Табрет благодарит невестку за шесть лет преданности ее сыну, за любовь и самопожертвование. Как станет известно из третьего акта пьесы, миссис Табрет говорит об этом именно сейчас, поскольку пытается сгладить те душевные противоречия, которыми раздираема Стелла. Ей известно о связи Стеллы с Колином и о том, что у них скоро родится ребенок. Моэм отодвигает эти объяснения Милдред в конец драмы, так как в начале пьесы важно показать характер отношений и настроений персонажей, а также обозначить комплекс философских, моральных, этических проблем (проблема старого и молодого поколения, добровольного ухода из жизни и др.). Данная часть драмы построена на эмоциях, тонких движениях души, размышлениях о человеке и жизни вообще, а потому произведение тесным образом соприкасается с философско-психологической драмой.

Второй акт «Священного пламени» разворачивается в соответствии с логикой уже другого жанра – детектива. Исходя из разных де-

финиций понятия «детектив» [5], именно пафос открытия, пафос постижения тайного и загадочного в сложном переплетении человеческих жизней, во взаимосвязи предметов и явлений действительности определяет суть данной литературной формы. Основной признак детектива – наличие в произведении некоего загадочного происшествия (неожиданная смерть Мориса), обстоятельства которого неизвестны и должны быть выяснены.

Роль «сыщика-непрофессионала» берет на себя няня Вейлэнд, которая не согласна с заключением доктора, констатирующего смерть Мориса в результате сердечной недостаточности. Беатрис утверждает, что было совершено убийство. Во-первых, из верхнего ящика шкафа в ванной пропало пять таблеток, имеющих сильный снотворный эффект, обнаружена жидкость на дне стакана (скорее всего, эти растворенные таблетки), следовательно, самоубийство героя невозможно, поскольку прикованный к постели больной не смог бы достать лекарство. Во-вторых, мисс Вейлэнд говорит о том, что знала покойного лучше, нежели его жена, от которой калека скрывал свою боль, в то время как она видела его «обнаженную, измученную, ликующую душу» [4, с. 281]. Признания няни Вейлэнд содержат и намек на то, что Стелла может быть причастна к убийству Мориса, так как у нее есть веское на то основание: она в положении. Детективный сюжет выстраивается, таким образом, двухлинейно (используя терминологию Н. Вольского [6]), когда одну линию образует загадка и то, что с ней связано (смерть Мориса – убийство или следствие эмболии?), другую – особые «внезагадочные» элементы сюжета, к которым вполне справедливо можно отнести «закулисные» стороны отношений персонажей и раскрытие всех секретов дома Табрет. По верному замечанию Н. Вольского, «если убрать загадку, произведение перестанет быть детективом, если же убрать вторую линию, детектив из полноценного художественного произведения превращается в голый сюжет, ребус» [Там же].

Таким образом, используя черты детективного жанра, Моэм не ограничивается им одним. Заключительное действие пьесы содержит ряд мелодраматических элементов: наличие интриги (кто убил Мориса?), совпадения (ситуация из прошлого миссис Табрет, когда-то влюбленной в молодого офицера (Ликонду, как догадывается читатель), которая пересекается с ситуацией в настоящем – связь Колина и Стеллы). Соединение детектива и мелодрамы объясняется общей типологической особенностью данных жанров: наличием тайны. Неожиданное происшествие заставляет всех «сесть и поговорить», что в итоге вскрывает давно зревший

внутренний психологический конфликт между няней Вейлэнд и Стеллой, которую Беатрис обвиняет в том, что она лишила ее смысла жизни, забрала то, что хоть ей и не принадлежало, но составляло часть ее. Оказывается, что все это время няня была влюблена в Мориса, который был для нее «ребенком, другом, любовником и богом». В результате мисс Вейлэнд выносит Стелле приговор: она убила Мориса. Действие вспыхивает с новой силой, когда миссис Табрет признается в совершенном ей во имя любви к сыну преступлении, которое избавило Мориса от душевных страданий, пока он еще не утратил иллюзию преданности и любви Стеллы. Отсюда можно сделать вывод: смысл названия пьесы Моэма заключается в том, что священное пламя – это символ человеческой жизни. Всю ответственность за «задувание» священного пламени сына взяла на себя его мать.

Таким образом, пьеса «Священное пламя» демонстрирует жанровый синтез философско-психологической драмы, детектива и мелодрамы в недрах одного произведения.

-
1. *Dottin P.* Le Théâtre de Somerset Maugham. Paris, 1937.
 2. *Кагарлицкий Ю. И.* Моэм // История западноевропейского театра. М., 1985. Т. 7.
 3. *Паверман В. М.* Драматургия В. Сомерсета Моэма. Екатеринбург, 1997.
 4. *Maugham W. S.* The Collected Plays. L., 1955. Vol. 1.
 5. См. об этом: *Борев Ю. Б.* Эстетика. Теория литературы : энцикл. словарь терминов. М., 2003; *Вольский Н.* Загадочная логика: Детектив как модель диалектического мышления. URL: http://litera.websib.ru/volsky/text_point.htm?65; *Николаев П. А.* Словарь по литературоведению. URL: <http://nature.web.ru/litera/13.18.html>
 8. *Вольский Н.* Загадочная логика: Детектив как модель диалектического мышления.

Нелинейное повествование и проблема типологии исторического романа

Вторая половина XX века ознаменовалась появлением особого рода художественных текстов, которые мы сегодня чаще всего называем нелинейными или интерактивными. В самом общем случае такое произведение имеет фрагментарную форму, и читателю предоставляется право самому определять порядок чтения соответствующих повествовательных фрагментов. При этом целый ряд ставших уже каноническими нелинейных произведений так или иначе носит исторический характер. Самый известный пример – «Хазарский словарь» М. Павича, но также и менее известные произведения, как, например, «Пути к раю» П. Корнеля. В этих текстах историческая тема занимает разное, но все же всякий раз весьма важное место, а это значит, что мы можем посмотреть на нелинейное повествование как на особую литературную форму репрезентации прошлого. Следовательно, представляется вполне закономерным вопрос об отношении этого нелинейного типа историко-литературного повествования к жанру исторического романа, и как следствие, о типологии и, одновременно, об инварианте этого жанра, который в данном случае также потребует переосмысления, то есть не только о внутренних, но и о внешних границах жанра.

В рамках теории исторического романа сложилось две внутрижанровых типологии, которые заслуживают внимания. Первая носит структурный характер и наиболее последовательно разработана в диссертационном исследовании В. Я. Малкиной «Поэтика исторического романа» [1]. Исследовательница выделяет два типа исторического романа. Первый именуется ею *авантюрно-психологическим* и в наиболее чистом виде представлен в творчестве В. Скотта. В таком романе преобладает историзм, то есть допущение нетождества психологии, например, средневекового человека и человека современного. По этой причине в авантюрно-психологическом романе оказываются существенными различия между точками зрения повествователя и героя, а также описания быта, нравов, обычаев изображаемой эпохи. В сюжетном плане такой роман концентрируется на смене эпох, которая выражается в столкновении характе-

ров, условно – «старого» и «нового». Конкретно это столкновение может принимать форму политической борьбы или же сюжета о становлении личности (в чем усматривается влияние романа воспитания). Второй тип именуется исследовательницей *авантюрно-философским* и в наиболее чистом виде представлен романом В. Гюго «Собор Парижской богоматери». В философском варианте исторического романа подчеркивается неизменность человека в меняющемся мире, а потому акцентируется связь между прошлым и настоящим. С точки зрения сюжета, такой роман проявляет себя как рассказ о смене культурных ценностей.

Эта типология, при всей ее внешней простоте и универсальности, обнаруживает один очень существенный изъян. Так, в первом типе подчеркивается отличие психологии человека прошлого и человека современного, и отличие это, по мысли В. Малкиной, задается сосредоточенностью В. Скотта на нравах изображаемой эпохи. Но ведь сам факт того, что эти нравы познаваемы, что их можно реконструировать и изобразить, в некотором смысле разрушает этот тезис. В предисловии к «Узверли» Скотт пишет, что его интересуют нравы именно в той мере, в какой они являются универсальными. Меняется быт, но страсти, то есть психология, остаются теми же [2, с. 47–48]. С другой стороны, нельзя не отметить, что у Гюго, при всей философской ориентации его романа, предполагающей неизменность психологии, Средневековье дается как время темное, непонятное и даже страшное. Средневековье Гюго хранит тайну, оно окутано легендами и в этом смысле является куда более непроницаемым, чем Средневековье В. Скотта. Другими словами, ссылка на психологическое нетождество как релевантный дифференциальный признак, отличающий один тип исторического романа от другого, представляется весьма сомнительной.

Эти соображения подталкивают к тому, чтобы несколько усложнить принцип историзма, изъяв из него психологизм. С этой точки зрения историзм, возможно, стоит рассматривать не как психологическое нетождество, но как нетождество онтологическое. Истолкованный таким образом, принцип историзма предполагает, что прошлое – это реальность, которой нет, реальность принципиально непознаваемая и непроницаемая, отделенная от современности «эпической дистанцией». Понятно, что в таком виде этот принцип реализован как у Скотта, так и у Гюго, только реализован по-разному. Кроме того, так понимаемый историзм проявляет себя и в нелинейных текстах, затрагивающих тему истории. Прошлое берется в них как утраченная реальность, реальность, которую должен восстановить читатель, блуждая по лабиринту нелинейно организованного сюже-

та. Собственно, сама нелинейная организация во многом и является метафорой мозаичного, всегда неполного знания о прошлом. Принимая во внимание эти замечания, можно сделать вывод, что историзм является, скорее, интегральным жанровым признаком, в то время как особенности сюжета (в том числе признак линейности-нелинейности), конфликта и системы персонажей являются внутрижанровыми переменными.

Другая типология исторического романа, сложившаяся под влиянием работы Линды Хатчен «Поэтика постмодернизма», противопоставляет классическому историческому роману XIX столетия постмодернистский историографический метароман, также именуемый «псевдоисторическим» или «квазиисторическим». Суть этого противопоставления кратко выразила Юлия Райнеке: «Исторический роман XIX века восстанавливал прошлое, а историографический метароман интерпретирует, перепиывает прошлое» [3, с. 121–122]. Согласно этой концепции, постмодернистский исторический роман иронизирует над историей, занимаясь ее откровенной фальсификацией.

Теория историографического метаромана разрабатывается на большом количестве современных произведений, куда со всей смелостью можно было бы отнести и нелинейные произведения на историческую тему, сама организация которых ставит знак равенства между неоднозначной последовательностью чтения и неоднозначностью, множественностью конечных сюжетных реконструкций, которые потенциально может осуществить читатель. В тематическом плане это означает, что воссоздаваемый в таких произведениях образ прошлого обладает той релятивностью, которую так хочется разглядеть в современной прозе теоретикам постмодернизма. Однако и в этом случае остается вопрос: не является ли образ истории как незавершенного текста, текста заведомо фальсифицированного и ироничного оборотной стороной того самого онтологического историзма? Ведь если прошлое есть утраченная и непроницаемая реальность, то ирония и фальсификация вполне уместны и ожидаемы. Если это так, то, возможно, теоретики постмодернистской литературы поспешили провести границу между историографическим метароманом и классическим историческим романом. В любом случае, мы снова возвращаемся к вопросу об историзме как интегральном признаке исторического романа, очерчивающем, так сказать, внешние границы жанра. При этом в очерченные границы попадают не только классические линейные исторические романы, но и постмодернистские историографические метароманы, а также нелинейные произведения на историческую тему.

Прежде чем перейти к объяснению роли этого жанрового признака или, что то же самое, жанровой природы принципа историзма, напомним, что появление исторического романа в начале XIX века сыграло большую роль в реабилитации жанра романа в целом. Рассматривавшийся до того как низкий жанр, роман вместе с рождением исторического романа выходит на авансцену литературного процесса. Популярность произведений Вальтера Скотта существенно способствовала легитимизации романного жанра в социальной иерархии литературных ценностей. А потому рождение исторического романа стоит рассматривать не только изнутри его собственных жанровых установок, но и с точки зрения романной эстетики в целом.

Среди всех теорий романа наибольшую ценность в этом отношении представляет известная теория М. М. Бахтина. О применимости этой теории к античному и средневековому роману можно спорить, и, вполне вероятно, столь расширительное толкование этой теории действительно является несколько сомнительным. Очевидно, что, создавая свою теорию, Бахтин ориентировался прежде всего на роман Нового времени или, другим словами, роман эпохи модерна. Собственно, по мысли Бахтина, роман и есть литературное выражение этой эпохи, осмысляющей себя изнутри современности и противопоставляющей себя иному времени – прошлому. Так, Бахтин подчеркивает в романе его ориентированность на современность, распад в романном повествовании эпической целостности субъекта, его автономизацию. Что же означает в этой перспективе понятие «исторический роман»? И как соединяется романная ориентация на современность с эпической дистанцией, имплицитной принципом историзма? На первый взгляд, в контексте идей Бахтина «исторический роман» – это либо оксюморон, либо роман, так сказать, не совсем исторический, то есть роман, в котором изображаемое прошлое не понимается как прошлое, а мыслится как реальность вневременная. Но, как представляется, возможен еще и третий вариант.

Третий вариант изображения прошлого в романе требует, чтобы оно было переосмыслено в терминах настоящего, но оставалось при этом прошлым, то есть, иначе говоря, чтобы прошлое перестало быть непосредственным предметом романного повествования. Романное слово при этом не утрачивает своего профанного характера, оно также свободно и субъективно, но прошлое при этом понимается не само по себе, но как нечто, что запечатлено в вещах, непосредственно доступных рассказчику. Рассказчик говорит не об исторической реальности как таковой (она ему недоступна), но о вещах или, шире, о следах прошлого, которые,

в свою очередь, принадлежат актуальной действительности. Таким образом, эпическое повествование о прошлом, которым рисковал обернуться роман, трансформируется во вполне романский рассказ о легенде.

В основе такой структуры историко-литературного повествования лежит принцип онтологического историзма. Прошлое остается непроницаемым для слова повествователя, его взгляд не проникает в прошлое непосредственно, но лишь воссоздает образ прошлого по неким оставленным им следам. В то же время историческая реальность сохраняет эпическую дистанцию по отношению к настоящему, а литературный дискурс не утрачивает своей романной, современной природы. При этом важно и то, что оставаясь романом, исторический роман также остается и антижанром, то есть таким типом повествования, которое в самом себе несет потенциал бесконечных трансформаций, а потому переориентация теории исторического романа на историзм как интегральный признак жанра, вытекающий из антижанровой природы современного романного дискурса, представляется вполне оправданной.

-
1. *Малкина В. Я.* Поэтика исторического романа: Проблема инварианта и типология жанра: на материале русской литературы XIX – начала XX века : дисс. ... канд. филол. наук. М., 2001.
 2. *Скотт В.* Уэверли, или Шестдесят лет назад // Скотт В. Собр. соч.: В 8 т. Т. 1. М., 1990.
 3. *Райнеке Ю. С.* Исторический роман постмодернизма и традиции жанра (Великобритания, Германия, Австрия) : дисс. ... канд. филол. наук. М., 2002.

О. Н. Турышева
г. Екатеринбург

Жанровая парадигма метапрозы

Понятие метапрозы, как известно, употребляется в отношении повествовательных произведений, в которых объектом осмысления является сама литература. Как принято считать, особо активное развитие метапрозы приходится на XX век, что является результатом повествовательного оформления интенсивных размышлений культуры прошлого столетия о взаимоотношениях человека и литературы.

Впрочем, как таковая саморефлексивная тенденция в литературе зародилась еще в начале XVII века: очевидно, что самым ранним ее прояв-

лением следует считать роман Сервантеса «Дон Кихот» – по определению С. Г. Бочарова, «первый структурно самосознательный роман» [1, с. 111]. Причем «Дон Кихот» – это метароман в самом исчерпывающем смысле данного понятия, так как диапазон литературной авторефлексии в этом романе максимально широк. С одной стороны, это роман, размышляющий об особенностях собственного повествовательного оформления, а с другой стороны, это роман, одновременно размышляющий о природе художественного восприятия. Рефлексия о самом процессе повествования осуществляется в первую очередь композиционно, а именно благодаря позиции иронического отстранения Сервантеса от «мудрого мавра» Бен-инхали, которого он выдает за автора романа, оставляя за собой роль переводчика арабской рукописи. Рефлексию о чтении роман осуществляет сюжетно: главным героем романа является читатель, а центральной темой – драматическая судьба «литературного человека» (М. М. Бахтин).

Само наличие самосознательного компонента в «Дон Кихоте» заставило С. Бочарова определить его как роман, который «больше, шире» следующих за ним «типичных», как говорит исследователь, романов. Очевидно, что С. Г. Бочаров имеет в виду романы, маскирующие свою «сделанность», в которых дистанция между историей и повествованием о ней не явлена. Однако «Дон Кихот» «больше и шире» и следующих за ним собственно метароманов. Дело в том, что в метапрозе следующих литературных эпох синтез повествовательной рефлексии о письме и о чтении, как правило, распадается; эти две тематические линии расходятся: с одной стороны, оформляется проза о писателе и творческом процессе, с другой – проза о читателе и художественной рецепции. В связи с этим мы употребляем понятие «метапроза», вопреки первоначально сложившейся традиции, в расширительном плане: это не только «род саморефлексивного повествования, которое повествует о самом процессе повествования» [2], это также повествование о процессе восприятия художественного текста и (или) о реализации персонажем своего читательского опыта в собственной судьбе. В такого рода произведениях, как и в произведениях об авторе, повествование также ведется с метапозиции, и ткань его также образует рефлексия о литературе и ее значении в жизни человека.

Проза об авторе своего кульминационного развития достигает, как известно, в искусстве модернизма: в этот период саморефлексия литературы оказывается особенно сосредоточена вокруг проблем творчества. В постмодернистский же период в развитии метапрозы в большей степени акцентируется внимание на проблемах восприятия литературы.

Литература начинает осмысляться не в аспекте творимости автором, а как реальность, творящая человека, не как объект творения, а как «субъект» формирования человеческой индивидуальности, как культурная данность, во многом определяющая человеческую жизнь.

Обе эти линии в развитии метапрозы привели к возникновению отдельных жанровых тенденций. Так проза о писательстве вызвала множественные терминологические определения. Приведем некоторые из них: роман о романисте, роман творения, самосознающий роман, автотематический роман, нарциссистский роман, роман саморефлексии, интровертный роман и др. Проза же о чтении и читателе не просто не породила подобного терминологического многообразия, а фактически вообще не получила базового терминологического обозначения, несмотря на то, что она с очевидностью образует отдельную парадигму в пространстве метапрозы и в своей романной версии составляет субжанр романа о романе.

Из существующих терминологических номинаций, имеющих отношение к данному явлению, можно привлечь разве что обозначение «филологический роман», но только в том его значении, которое акцентирует факт организации повествования вокруг особого типа героя – героя, который является филологом. Дело в том, что в современной отечественной науке термин «филологический роман» используют в отношении целого ряда, в общем, разножанровых явлений, подразумевая под филологичностью самые разные аспекты отношения повествовательного материала к филологии. В частности, данная номинация присваивается роману о филологе. В таком романе филолог выводится в качестве сюжетного героя, а предметом рефлексии становится характер его взаимоотношений с литературой, профессиональная причастность к которой составляет основной контекст его жизни. Большой пласт такого рода литературы составляют так называемые «академические» романы о филологах-преподавателях и исследователях литературы. Назовем зарубежные «университетско-филологические» романы последних десятилетий: «Людское клеймо» Ф. Рота; «Обладать» и «Джин из бутылки стекла “соловиный глаз”» А. Байетт; «Праздник непослушания» Ф. Арру-Виньона; «Голубой ангел» Ф. Проуз; трилогия Д. Лоджа «Академический обмен», «Мир тесен», «Хорошая работа»; «Рассказ лектора» Дж. Хайнса и др. Именно эта модификация прозы о филологе и имеет непосредственное отношение к прозе о чтении. Филолог выведен здесь не столько как исследователь литературы, сколько как читатель и носитель литературоцентричной судьбы. Однако этот вариант филологического романа

не исчерпывает всего многообразия прозы о рецепции, а является лишь одной из ее вариаций.

По аналогии с обозначениями «проза о романисте» и «проза творения» повествовательную прозу с тематикой чтения можно было бы обозначить как «проза о читателе», «проза о чтении» или даже «рецептивная проза». Героем такой прозы является, как правило, не просто человек читающий, но человек, так или иначе ощущающий и осознающий воздействие литературы на свое собственное сознание и поведение, и осмысление литературы вовсе не обязательно составляет суть его профессии.

Конечно, в романе о творении также может присутствовать рецептивный аспект, но в этом типе романа он все равно подчинен выяснению взаимодействий между автором и его созданием, будучи нацелен на «манифестацию философии творчества» [2]. В рецептивной прозе акцент сделан на выяснение взаимоотношений между литературой и ее реципиентом, и манифестирует такая проза философию бытия человека в литературной реальности.

Представляется, что рецептивная проза организована вокруг единого философского комплекса, который могут составлять, например, идеи оправдания жизни, ее эстетического упорядочивания, преодоления ее дурной непредсказуемости, самоидентификации, жизнетворчества и т. д. Другие важные критерии парадигматического единства рецептивной прозы, помимо ее особой содержательной направленности, – это особый тип героя и особый тип сюжета. Присвоим последнему терминологическое обозначение «сюжет чтения». Его главная характеристика – обозначение в событийном ряду произведения причинно-следственной связи между историей героя и его читательским опытом. Такой сюжет, как правило, моделирует событие, обусловленное кругом чтения героя, который и является носителем этого события. Поступок героя-читателя может образовывать неосознаваемая им опора на литературные формы отношения к миру или декларативное подражание литературному герою или автору. Одна из новейших иллюстраций последнего случая – роман Г. Грасса «Das weite Feld» (в рус. переводе «Долгий разговор»), герой которого выстраивает свою жизнь в подражание своему любимому писателю Теодору Фонтане. Кроме того, нередким (особенно в современной прозе) является такой тип взаимоотношений читателя с литературой, который выливается в обиду на литературу и декларативный бунт против ее власти. Это может быть отказ от чтения и имитация героем безграмотности; выбор неожиданной модели подражания во имя дискредитации прежней, заимствованной из высокой литературы; или, наконец, ликвидация геро-

ем библиотеки. В качестве иллюстрации последнего случая сошлемся на роман латиноамериканского писателя Карлоса Марии Домингеса «Бумажный дом» (2002, рус. перевод – 2007). Ядро повествования составляет история страстного читателя и библиофила, выдержанная в духе магического реализма. Герой, превративший свою жизнь в служение книгам, в загадочной обиде на литературу осуществляет странную, на первый взгляд, месть: он вывозит свою огромную библиотеку на берег океана и на песке строит из нее дом, скрепляя книжные тома цементным раствором. Так он пытается лишить книги их смысла, подменить их функцию и, заглушив их зов, переделать свою судьбу.

Таким образом, парадигму рецептивной прозы образуют произведения, содержательным вектором которых является выяснение сути самых разнообразных взаимоотношений человека с литературой (от сознательного или бессознательного подчинения ей и моделирования своей судьбы по сценарию прочитанного произведения до попытки бунта). Описанная сюжетная схема, в рамках которой содержательную суть события формируют читательские впечатления героя, существует в литературе фактически четыре века, по-разному определяя вектор рефлексии литературы в отношении функционирования ее собственного продукта. Первоначально эта сюжетная схема в основном была подчинена проблеме референтной состоятельности литературы (имеется в виду мысль литературы относительно ее собственной способности быть формой достоверного знания о жизни). Начиная же с XIX века сюжет чтения оказывается более сосредоточен на другой проблеме – проблеме выяснения характера участия литературы в формировании человеческой субъективности.

1. Бочаров С. Г. О композиции «Дон Кихота» // Сервантес и всемирная литература. М., 1969.

2. Липовецкий М. Эпilog русского модернизма // Вопр. лит. 1994. № 3.

Ценности Запада и Востока в романах «Игра в бисер» Г. Гессе и «Остров» О. Хаксли

Взаимоотношения Гессе и Хаксли с восточными культурно-философскими ценностями в большой степени определялось спецификой базовых ценностных парадигм в западной культуре первых десятилетий XX века. Ценностные искания Гессе и Хаксли, воплотившиеся в их творчестве, во многом заданы этими парадигмами. Рационалистический тип мышления с его дихотомическим делением мира привел, с их точки зрения, к вытеснению в сознании западного человека способности воспринимать мир как единое целое во множестве проявлений бытия. Это, в свою очередь, повлекло переживание человеком «осколочности», расщепленности бытия, утрату ценностных ориентиров и сознание изначальной трагичности жизни.

В связи с этим писатели утверждают необходимость другого типа мышления и построения нового мировоззрения. Поиски опоры человеческого бытия уже на ранних этапах творчества приводят их к религиозно-философскому наследию Востока. Можно обозначить несколько ключевых источников, оказавших влияние на становление оригинальных и вместе с тем коррелирующих друг с другом ценностных систем Гессе и Хаксли. Среди них выделяются сочетание индийского и китайского направлений буддизма (в версиях разных школ), древнекитайского учения об «инь» и «ян» и учения о Дао.

Культивируемая в этих учениях ориентация на отношение человека к бытию как единому, нерасчлененному целому во взаимосвязях всех частей находит своеобразное отражение в текстах Гессе (практически на протяжении всего творчества, и особенно – с 1910-х годов) и Хаксли (со второй половины 1930-х годов). Однако говорить в этой связи стоит, скорее, об ассимиляции восточных идей в ценностных системах писателей, опиравшихся также на широкий спектр западного культурного наследия: от ценностей античности и христианских до теории психоанализа (Гессе) и умеренного сциентизма (Хаксли). Так, исследуя западные религиозные и философские тексты, изучая историю духовных исканий

человечества, Гессе и Хаксли открывают ряд существенных корреляций с восточно-азиатскими моделями мира именно в ключе идеи единого Бытия, универсума.

Идея высшего единства, в том числе как синтеза Запада и Востока, определяет специфическое мировоззрение последних романов Гессе и Хаксли – «Игра в бисер» («Das Glasperlenspiel», 1943) и «Остров» («Island», 1962), соответственно.

В данных романах писатели выстраивают особые картины мира, своим характером определяющие существенные стороны текста: взаимоотношения ведущих мотивов, пространственно-временную организацию художественной реальности произведений (на уровне микро- и макрокосма), особенности расстановки и взаимодействия персонажей.

Мир в романе Гессе представлен как процесс взаимодействия и взаимодополнения частей в рамках целого. С одной стороны, он характеризуется движением и изменением всех его элементов, то есть разворачивается в пространственно-временном срезе реальности, что говорит о его линейной направленности. С другой стороны, движение это устремлено не к одной точке, а проходит серии отрезков между разнонаправленными точками, или полюсами, отмечающими ту или иную точку в характере разворачивания. Такое движение проходит безотносительно к пространству и времени. Внепространственная и вневременная реальность, высшее Бытие, имманентно реальности эмпирической, более того, она как бы связует и организует ее. Такой взгляд на соотношение истинного и явленного бытия в существенных чертах следует древнекитайской модели мира – «Тай-цзи», «великого предела», в рамках которого все сущее, доходя до определенной точки в разворачивании своего потенциала, устремляется в обратном направлении. В этой связи уход магистра Игры из Касталии в «мир» необходим именно для сохранения духовности в опыте человеческой жизни, где она, собственно, только и имеет смысл. Не случайно поэтому переход Кнехта в историческую реальность расценивается с легендарных позиций – вневременных, а «индийское жизнеописание» героя, которым оканчивается роман, гласит об уходе Дасы-Кнехта из «мира» ради служения чистому духу.

Мироздание в романе Хаксли понимается как синтез элементов бытия во всех модусах реальности. Если в «Игре в бисер» пространственно-временной план бытия разворачивается между разнополярными точками в рамках универсума, то на Пала данный срез бытия существует в качестве «неевклидовой истории». В мироощущении паланезийцев как линия не есть модель движения истории, так точка не есть начало какого бы то ни

было отсчета – в нем провозглашается принципиальное единство временного и непреходящего Бытия. Природа единства во всякий миг времени концентрируется во всякой точке. Эту идею малыши на Пала рассматривают в школе на уроке ботаники: Будда поднимает цветок, и Махакасьяпа отвечает аналогичным жестом, показывая, что понимает невыразимую истину; в цветке – целый мир, где часть наделяется статусом Абсолюта, «нирвана совпадает с сансарой, природа Будды воплощается во времени, материи и чувстве» [1, с. 217].

Гессе и Хаксли сходятся в мысли о том, что как истинная реальность пуста для наблюдения только с позиций эмпирического уровня, так бессущностен данный уровень без внутреннего раскрытия человеком истинной реальности. Отсюда – признание в романах обоих писателей практики медитации необходимой частью жизни. На Пала всякое явление жизни предписывается осмысливать в качестве его принадлежности к высшей реальности (роль монахов – призывать людей к созерцательно-му восприятию наличного Бытия «здесь и сейчас»^{*}). Медитация сопровождает учебный процесс детей в школе, все виды работы паланезийцев, является неотъемлемой частью их жизни. Распорядок дня касталийцев включает обязательные занятия медитацией. Она дисциплинирует дух и ведет к признанию смыслонаполненности всякого явления. Медитация мыслится в романах не только средством, раскрывающим полноту мира в полноте переживания, но и способом бытия, включения человека в единство мира.

Моделями идеала, воплощающими принцип единства, в романах Гессе и Хаксли представлены игра в бисер и организация жизни на острове Пала. Качество гармоничности, взаимопроникающей структурности – исходное в них. Так, знаковый аппарат Игры объединяет содержание всех звеньев человеческой культуры, создавая модель универсума, по своим характеристикам сближающуюся с Абсолютом. Игра обладает универсальностью, бесконечностью, вечностью («Именно как идея Игра существовала всегда») [2, с. 9], приводя все элементы в соотношение друг с другом, то есть выступая регулятором единства. В романе Хаксли организация жизни на Пала является максимально возможным осуществлением идеала гармонии в рамках пространственно-временной жизни индивидуума и общества. Все сферы человеческой жизни, начиная с интеллектуальных областей и заканчивая практическими навыками в ка-

^{*} Специально обученные птицы, населяющие территорию Острова, постоянно произносят «Here and now», чем поражают Уилла Фарнеби, «пришельца» с Запада, который в финале становится виновником гибели Пала.

кой-либо отрасли, приведены в сопряжение друг с другом, резонируют как взаимозависимые части целого. При этом Игра в романе Гессе выступает той кристалльной сферой чистой духовности, очертания которой проступают в более ранних произведениях: так, ее отголосок слышится и в «царстве бессмертных» «Степного волка» («Der Steppenwolf», 1926) и в загадочной Стране Востока («Die Morgendlandfahrt» («Паломничество в Страну Востока»), 1933). С учетом знакового характера Игры, за счет «знаменателя» – синтеза математики и музыки – в ней соотносятся содержания всех наук и искусств*.

Существенно, что идея единства достижений культуры в качестве одной из базовых ценностей рассматривается в лекционном цикле Хаксли «Человеческая ситуация» («The human Situation», 1950-е гг.), где писатель говорит о необходимости «выстраивания мостов между искусством и наукой, между объективно наблюдаемыми фактами и непосредственным восприятием» [4, с. 10]. Высказанный в «Человеческой ситуации» идеал, реализованный в художественной реальности «Острова», прежде находил частичное воплощение на уровне отдельных элементов в более ранних произведениях: идея гармонического сочетания души и тела по модели Рэмпиона в «Контрапункте» («Point counterpoint», 1928), практика воспитательного воздействия гипнозом и наркотиками («Brave New World», 1932)**, идея освобождения от индивидуальности («After many a Summer» («После многих лет»), 1939), идея единства субъекта и объекта, познаваемого через созерцание и любовь («The Genius and the Goddess» («Гений и богиня») 1955) и т. д.***

Судьба данных моделей совершенства в романах сходна: исчезновение под натиском внешнего мира. Йозеф Кнехт предсказывает упадок Касталии и гибель игры в бисер в силу грядущих перемен в мировой общественно-политической ситуации и смены ценностных ориентиров, когда потребность в Игре человеческого общества в целом отпадет. В финале «Острова» происходит военное вторжение на Пала: под благовидным предлогом «освобождения» граждан от якобы пагубной государственной системы «сильные мира сего» заполучили новую территорию

* Исследователи полагают, что прообразом игры в бисер является китайское иероглифическое письмо, где за счет отсутствия флексий и в зависимости от контекста знака весьма широк диапазон смыслов и интерпретаций [См.: 3].

** В своей антиутопии Хаксли рассматривает подобную «терапию» в негативистском ключе; в романе «Остров» оценка этим средствам корректируется в зависимости от конкретной ситуации и целей.

*** Взаимоотношения мотивов произведений разных лет в художественной ткани романа «Остров» подробно анализирует, в частности, В. С. Рабинович [5].

для добычи «черного золота». Судя по всему, Пала превратится в очередную нефтяную колонию какой-нибудь «развитой страны» Запада. Игра и Остров, показывают писатели, обречены как воплощения замкнутого совершенства в несовершенном мире.

Вот почему в условиях объективно нестабильной природы мира особая роль в процессе его созидания из хаоса принадлежит человеку – это главное этическое положение «Игры в бисер» и «Острова». Задача человека при этом видится писателям в сходном ключе: актуализировать в повседневном опыте жизни имманентную ему природу высшего Единства. Личностный аспект играет при этом центральную роль. Гессе и Хаксли осуществляют стремление к подлинной духовной сущности человека, не сводимой к личности индивидуума. Данное требование является основополагающим условием избавления от иллюзорного существования (сансары, покрывала Майи) в ряде восточных религиозно-философских систем (даосизме, буддизме), и не только: христианское вероучение основано на преодолении «эго»; «возлюбить ближнего как самого себя» значит выйти за пределы личности. Так, в романе Гессе идеалом развития личности касталийца является как можно более полное освобождение от индивидуальности за счет расширения границ внутреннего мира – вплоть до принятия в него всей совокупности бытия (идея, четко сформулированная и воплощенная еще в «Степном волке»; безличность как возможность в любой миг стать всем – идеал «магического театра»). Границы субъекта и объекта стираются, уничтожается сама дихотомия, порождающая ощущение конфликтности бытия.

Такую полноту внесубъектной жизни воплощает в «Игре в бисер» мастер музыки. Сам Йозеф Кнехт многолик. В своем мировидении он объединяет полярные позиции Старшего Брата и патера Иакова, Плинио Дезиньори и Тегуляриуса, но соотношение их в опыте героя носит подвижный характер. Этот синтез отражает логику общей бинарной концепции мира, при этом она наполнена конкретным этическим содержанием, прозрачно определенным именем героя: Кнехт (Knecht) в переводе «слуга». Важно отметить, что герои жизнеописаний – двойники Кнехта – носят равнозначные имена: и латинское «Фамулус», и санскритское «Даса» в переводе означают то же, что и «Кнехт», – «слуга». Идеал служения человечеству в случае Йозефа Кнехта соотносится с ролью учителя. Именно в таком ключе герой, обращаясь к этимологии своего звания – *Magister Ludi* («мастер игры» и «школьный учитель»), – в финале романа понимает свое предназначение и становится учителем Тито, сына своего друга Дезиньори. Так возникает очередная пара «учитель-ученик», отражающая

первую (магистр музыки – юный Кнехт) и три других из жизнеописаний Кнехта. В романе Хаксли организация внутреннего мира человека задана формулировкой «ты – это То», несущей также императивный этический характер*. То есть свобода человека есть его связанность с иным, другим человеком или природой, мыслимыми не как объект, а как своеобразное продолжение субъекта (разрушается дихотомия субъектно-объектного существования). В романе такое понимание личностного космоса проецируется на видение общественного устройства. Хаксли контрастно противопоставляет эгоцентрическое существование Уилла Фарнеби как типичного носителя западного, дихотомического склада мышления и мироощущения позициям Ранги и Радхи, Сьюзилы и Роберта, для которых личностные границы просто несущественны. Вот почему на Пала строй жизни гармонизирован в соответствии с этически понятым идеалом надличностного единства: экономика, система образования, институт семьи, сфера любви и дружбы основаны на требовании блага человеку – «другой личности – совершенно чужой, которая наполовину является тобой и в то же время не является» [1, с. 105]. Для паланезийцев и касталийцев человеческое бытие не самодостаточно в индивидуальном плане, а надделено смыслом и навечно укреплено в подлинном Бытии лишь в соотношении с миром.

Данный взгляд и определяет нравственную сторону жизни и бесконечную природу духовной сущности человека – идея, лежащая в основе и христианства, и восточных вероучений: даосизма, буддизма, индуизма, учения о реинкарнации. Так, магистр Игры после смерти словно бы возрождается в своем ученике, повторяя судьбу своих «я», реализованных в паре «учитель-ученик» в трех жизнеописаниях. Надличностная сущность Кнехта пребывает в Едином, вновь и вновь проходя «великий предел» рождений и смерти. Смерть в системах координат рассматриваемых романов Гессе и Хаксли занимает особое место, она есть некий переход в вечное, непреходящее Бытие. Так, в «Острове» Хаксли присутствует отчетливое противопоставление смерти в реальном мире (предсмертное состояние тети Уилла как превращение личности в кричащее от боли тело) и смерти на острове Пала (смерть Лакшми, с помощью практики йоги и медитации преобразованная в глубинное включение души в вечный вневременной порядок вещей).

Таким образом, в ситуации внеположенности личному «я» человек является – как часть – целостностью наравне с мирозданием. При таком

* В тексте перевода на русский язык С. Шик – «Ты – это Тот»; в оригинале – «thou art That» (возможен перевод: «Ты – это То»).

видении справедливо и обратное: само Единство является Единством частных. При этом Гессе реализует данную идею в рамках бинарного мировидения, находя ту ось, вокруг которой организуется мир романа; Хаксли выстраивает систему синтезов истин-констант ранних произведений в целостное «положительное» мировоззрение.

-
1. Хаксли О. Остров. СПб., 2001.
 2. Гессе Г. Игра в бисер. М.; Харьков, 2001.
 3. Hsia A. I Ging und Glasperlenspiel Hesses // Text+Kritik. Hermann Hesse. 1983. Juli.
 4. Huxley O. The human Situation: Lectures at Santa Barbara. Gr. Br., 1981.
 5. Рабинович В. С. Олдос Хаксли: эволюция творчества. Екатеринбург, 2001.

Т. И. Хоруженко
г. Екатеринбург

Жанровая типология сказки и фэнтези

Сказка – это едва ли не самый первый фольклорный жанр, с которым мы знакомимся еще в нашем детстве. Однако современная литературная ситуация такова, что жанр сказки, в том числе и литературной, стремительно уступает свои позиции жанру фэнтези, который с каждым годом завоевывает все больше и больше поклонников.

Из всего многообразия определений жанра фэнтези мы выбрали следующее: «Фэнтези – жанр фантастической литературы, появившийся в начале XX века, в котором повествование ведется в эпическо-сказочной манере, и основанный на реинтерпретации древних архетипов» [1].

Фэнтези как жанр художественной литературы появился более пятидесяти лет назад. В современном литературном мире существует несколько его разновидностей:

1. *Историческое (этнографическое) фэнтези*. К этому типу относятся произведения, действие которых происходит в исторических условиях, или в которых присутствуют определенные детали быта, помогающие «привязать» фэнтези к реальной истории. Одним из наиболее ярких примеров подобного рода является «славянское фэнтези» М. Семеновой.

2. *«Городское» фэнтези*. Это «пограничная зона» между жанрами фэнтези и научной фантастики. Зачастую действие может происходить

в реальности, более подходящей для мира последней, однако она будет населена героями, характерными для жанра фэнтези, и сюжет будет развиваться по законам этого жанра. Примерами могут служить романы С. Лукьяненко.

3. *Классическое фэнтези*. Внутри этого направления существуют разновидности:

– *Эпическо-мифологическое фэнтези*. Когда мы читаем произведения этого типа, создается впечатление, будто мы читаем не художественный текст, а хронику. Связь со скандинавской мифологией и эпосами северных народов наиболее сильна в произведениях подобного рода. Благодаря этому эпическо-мифологическое фэнтези наиболее суггестивно. К этому типу относятся произведения Дж. Р. Р. Толкиена.

– *Сказочное фэнтези*.

Далее в статье именно этот вид будет рассмотрен подробно. В произведениях подобного рода основной сюжет развивается почти в точном соответствии со сказочным канонem. Примером могут служить книги о Гарри Поттере, написанные Дж. Роулинг. Нам бы хотелось рассмотреть именно сказочную составляющую данного жанра.

В литературном энциклопедическом словаре можно найти следующее определение сказки: «Сказка – один из основных жанров устного народно-поэтического творчества, эпическое, преимущественно прозаическое художественное произведение волшебного, авантюрного или бытового характера с установкой на вымысел» [2]. Как и эпос, сказка развивается из мифов и легенд, однако, если первый изначально имеет в себе установку на прославление героического прошлого, «золотого века», то вторая, наоборот, всегда является вымыслом. Нереальность сказочного сюжета подчеркивается традиционными зачинами, как бы вводящими читателя/слушателя в особый мир, и концовками, выводящими его из него.

В нашей статье для сопоставления берутся книги Дж. Роулинг о Гарри Поттере [3] и идеальная модель сказочного сюжета, созданная П. Я. Проппом в его монографии «Морфология волшебной сказки» [4].

Итак, для классической волшебной сказки характерна трилогия «рождение – смерть – новое рождение», а также деление на «своих» и «чужих». Авторская сказка «Гарри Поттер» сохраняет это деление. В книгах Дж. Роулинг миры «своих» и «чужих» имеют свои подмиры, что усложняет сюжетную линию. На противостоянии «своих» и «чужих» в мире волшебников основывается действие всех книг. В мире Роулинг сам главный герой является маргинальным персонажем, потому что он

находится на границе миров «своих» и «чужих» с самого своего рождения. Пограничное положение главного героя является залогом дальнейшего развития сюжета книг Дж. Роулинг.

Трилогия «рождение – смерть – новое рождение» реализуется особым образом в книгах о Гарри. Рождением может считаться появление Гарри на свет. Смертью становится существование в мире «маглов». И, наконец, новое рождение – возвращение Гарри в мир волшебников. Однако в последней книге данная трилогия реализуется вновь: в предфинальной схватке с Волдемортом Гарри «умирает», то есть на некоторое время переносится из мира живых в мир духов. Затем Поттер вновь возвращается в мир людей уже для финального поединка со своим антагонистом. Этот краткий момент смерти позволяет нам полностью восстановить трилогию «рождение – смерть – новое рождение», характерную для сказки.

Типичны и герои в мире, созданном английской писательницей. Как в любой сказке, в книгах Роулинг действуют герой и его антагонист. Как следует из самого названия, главным героем является Гарри Поттер. Это – «мальчик, который выжил». Тот, кто, исходя из традиций сказки, должен победить антигероя. Противником Гарри в мире Роулинг является Волдеморт. Это бывший ученик Хогвартса, вставший на сторону зла. В его облике соединены черты человека и змеи, что также напоминает сказочных змеев: «...мертвенно-белый, вместо ноздрей были узкие щели, *как у змеи*, но страшнее всего были глаза – ярко красные и свирепые» [5, с. 192].

Таким образом, можно говорить о некотором фольклорном начале этого персонажа. По замечанию Дэвида Бэггета: «Волдеморт устрашает больше всего тем, что он – человек. В книгах о Гарри Поттере зло маскируется с помощью обмана. Волдеморт и Пожиратели Смерти пытаются скрыть, что они были людьми» [6]. Сам антигерой подверг себя огромному числу превращений и почти утратил человеческий облик. Его последователи носят черные балахоны и стараются скрыть свой человеческий вид.

Помимо главной враждующей пары, в книгах Роулинг существует разветвленная система «помощников» и «вредителей». Можно сказать, что все школьники и преподаватели в Хогвартсе выступают либо в роли помощников, либо в роли вредителей. Эта закономерность обуславливается делением персонажей сказки на «своих» и «чужих».

Нужно также отметить, что функция вредителей в этой сказке необычна: они усложняют повествование и раскрывают перед нами психо-

логический компонент произведения. Именно такие экскурсы в историю школы, прошлое героя, а также усложненные, по сравнению с волшебной сказкой, характеры героев и дают книгам о Гарри Поттере право относиться к жанру фэнтези.

Выделяя функции Проппа, мы можем сказать, что все книги Дж. Роулинг выстроены в строгом соответствии с канонами сказки и, фактически, сюжетные ходы в них повторяются.

Функции сказки и их реализация в книгах о «Гарри Поттере»:

I. *Один из членов семьи отлучается из дома.* В книгах о «Гарри Поттере» имеет место «усиленная форма отлучки». Родители главного героя убиты его антагонистом.

II. *К герою обращаются с запретом.* В каждой книге на героя накладываются разнообразные запреты: не читать письма, не ходить за пределы школы и т. д.

III. *Запрет нарушается.* Каждое нарушение запрета ведет к развитию сюжета и обретению героем встречи со своим антагонистом.

IV. *Антагонист пытается произвести разведку.* Выведывание присутствует во всех книгах о Гарри Поттере и является своеобразным «двигателем» сюжета. Наиболее часто Вольдеморт сам пытается что-либо выведать о Гарри или у Гарри. Также существуют и частные моменты выведывания. Драко Малфой пытается путем разведки навредить Гарри, что приводит к новым сюжетным перипетиям.

V. *Антагонисту даются сведения о его жертве.* В книгах о Гарри Поттере имеет место как прямое, так и обратное выведывание. Происходит это благодаря «астральной» связи героя и антигероя. Средство связи – шрам на лбу у Гарри. Эта функция является наиболее частым сюжетным ходом Дж. Роулинг.

VI. *Вредитель пытается обмануть свою жертву, чтобы овладеть ею или ее имуществом.* В первых книгах все действия Вольдеморта имеют цель – вернуть себе тело, так как своего собственного он лишился при попытке убить маленького Гарри, вернуть былую силу и получить бессмертие.

VII. *Жертва поддается обману и тем невольно помогает врагу.* Эта функция ярче всего реализуется в книгах о Гарри Поттере. Все действия героя помогают антигерою.

VIII. *Антагонист наносит одному из членов семьи вред или ущерб.* Выделенные Я. Проппом подтипы этой функции также реализуются в книгах о Поттере. Как и в волшебной сказке, в книгах Роулинг эта функ-

ция является своего рода кульминацией. Проявляется она крайне многообразно: убийство родителей героя, похищение магических предметов, друзей и т. д.

VIII А. *Одному из членов семьи чего-либо не хватает, ему хочется иметь что-либо.* В рассматриваемом нами случае герою недостает родителей. Они были убиты антагонистом. Все поиски героя тем или иным образом касаются его семьи и попыток узнать о ней как можно больше.

XI. *Беда или недостача сообщается, к герою обращаются с просьбой или приказанием, отсылают или отпускают.* Эта функция вводит в сказку непосредственно героя, главного участника событий в первой книге. И в каждой следующей книге герою будет сообщаться о новой беде.

X. *Искатель соглашается или решается на противодействие.* Герой сам решает противостоять силам антагониста. Причиной этому является недостача.

XI. *Герой покидает дом.* Реализация – поиск приключений Гарри Поттером и его компанией.

XII. *Герой испытывается, выпрашивается, подвергается нападению и проч., чем подготавливается получение им волшебного средства или помощника.* В каждой книге Гарри испытывается на храбрость [7], на умение сочувствовать [8], на смекалку и хитрость [9]. Только после этих испытаний он получает волшебное средство.

XIII. *Герой реагирует на действия будущего дарителя.* Реализация этой функции описана выше. Гарри всегда выдерживает испытания.

XIV. *В распоряжение героя попадает волшебное средство.* Этим волшебным средством может быть предмет: философский камень, маховик времени, мантия-невидимка, старшая палочка, волшебный меч; волшебное животное: птица-феникс, кентавр, гиппогриф.

XV. *Герой переносится, доставляется или приводится к месту нахождения предмета поисков.* Действие всегда происходит в мире «своих». Далее во всех книгах его ведут либо волшебные существа, либо следы, оставленные антагонистом и его жертвами, либо догадки его помощников.

XVI. *Герой и антагонист вступают в борьбу.* В каждой из семи книг Гарри и Вольдеморт вступают в борьбу друг с другом. Антагонист при этом предстает в разных обличьях. Победа же героя над противником достигается только в последней книге.

XVII. *Героя метят.* Эта функция реализуется еще в самом начале книги. Попытка антигероя убить Гарри оставляет на лбу у героя шрам, по которому он и опознается в мире «своих».

XVIII. *Антагонист побеждается.* В каждой книге в финальном поединке Гарри с Вольдемортом последний побеждается, его планы тем самым нарушаются. В седьмой книге антагонист убит героем.

XIX. *Начальная беда или недостача ликвидируется.* Объект поисков добывается несколькими персонажами сразу с быстрой сменой действий. Как уже говорилось, вместе с Гарри всегда действуют два его чудесных помощника Рон и Гермиона. Благодаря усилиям их троих изначальная беда всегда ликвидируется.

Функции, обозначенные П. Я. Проппом под номерами XX–XXV (возвращение, погоня, спасение от погони, неузнанное прибытие, необоснованные притязания), не реализуются, так как, выполняя свои задачи, герой фактически не покидает пределов школы. Ложный герой в данном произведении отсутствует. Частным случаем XXIII-й функции, то есть неузнанного прибытия, может считаться нелегальное пребывание Гарри Поттера в школе Хогвартс в седьмой книге. Скрываясь от всех, он продолжает борьбу с антагонистом. Его внезапное появление среди друзей в критический момент предвосхищает финальный поединок с антагонистом.

XXV. *Герою предлагается трудная задача.*

XXVI. *Задача решается.* Формы решения задачи соответствуют тому, какая задача была предложена герою. Чаще всего трудные задачи решаются чудесными помощниками Гарри.

XXVII. *Героя узнают.* Согласно законам сказки, героя узнают по той метке, которая ранее была нанесена на его тело. Гарри всегда узнают по шраму в виде молнии у него на лбу.

XXVIII. *Ложный герой или антагонист изобличается.* Эта функция реализуется в конце каждой из семи книг. Основная коллизия такова: никто не верит, что Вольдемонт постоянно пытается вернуть себе прежнюю силу.

XXIX. *Герою дается новый облик.* В пространстве произведений не реализуется. С нашей точки зрения, это связано с тем, что, в отличие от народной сказки, где внешность отражает характер героя, в книгах Дж. Роулинг она не играет никакой заметной роли. Она служит для опознания героя, его узнавания, но не дает сведений о его внутреннем мире.

XXX. *Враг наказывается.* Антагонист убит своим же заклинанием в конце седьмой книги.

XXXI. *Герой вступает в брак и воцаряется.* В эпилоге последней книги «Поттерианы» «Гарри Поттер и Дары Смерти» [10] действие разворачивается через девятнадцать лет после описанных событий.

Итак, нами был проведен сопоставительный анализ структуры книг о Гарри Поттере со структурой традиционной волшебной сказки. Как следует из приведенного выше анализа, мы можем считать эти книги авторскими сказками. Однако эти книги относятся к жанру фэнтези, и логично предположить, что есть какие-то черты, противопоставляющие их сказкам.

1. В мире, созданном Роулинг, существуют своя история и мифология. Читателю рассказывается о прошлом школы Хогвартс, о родителях Гарри Поттера. Обращение к «основам» и создает определенную космогонию мира Поттера, а упоминание о предшественниках дает нам картину изменяющегося времени, что нетипично для традиционной сказки.

2. В отличие от сказки, которая находится вне времени и пространства, книги о Поттере четко привязаны к ситуации реального мира. Эпоха, отраженная в них, – Англия 90-х годов XX века.

3. Сказка не знает рефлексии, ее герои не знают духовных исканий. Поттер же не только сражается со злом, но и испытывает целую гамму различных чувств. Часть из них мы можем узнать из внутренних монологов героя или авторских замечаний о его состоянии.

Приведенные выше три отличия играют очень важную роль при создании книг о Гарри Поттере. Подобные авторские отступления от основного сюжета и позволяют нам отнести книги о «мальчике, который выжил» к «сказочному» фэнтези.

-
1. *Логинов С. О.* О русском фэнтези. URL: [http:// www. kulishki. com /tolkien/](http://www.kulishki.com/tolkien/)
 2. Литературный энциклопедический словарь // под общ. ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева. М., 1987.
 3. *Роулинг Дж.* Гарри Поттер и философский камень / пер. с англ. А. Н. Ильинской. М., 2000.
 4. *Пропп П. Я.* Морфология волшебной сказки. М., 2006.
 5. *Роулинг Дж.* Гарри Поттер и философский камень / пер. с англ. М. Литвиновой. М., 2000.
 6. *Бэггет Д.* Философия Гарри Поттера. СПб., 2005.
 7. *Роулинг Дж.* Гарри Поттер и Тайная Комната / пер. с англ. А. Н. Ильинской. М., 2001.
 8. *Роулинг Дж.* Гарри Поттер и узник Азкабана / пер. с англ. А. Н. Ильинской. М., 2002.
 9. *Роулинг Дж.* Гарри Поттер и Кубок Огня / пер. с англ. А. Н. Ильинской. М., 2004.
 10. *Роулинг Дж.* Гарри Поттер и Дары Смерти / пер. с англ. А. Н. Ильинской. М., 2007.

**Автобиография как жанр:
автобиографический элемент
в мультикультурной литературе Германии
(на примере рассказов В. Каминера)**

Под автобиографией исследователи понимают литературное изображение жизненного пути или его отрезка, переданное автором в ретроспективе. Автобиография рассматривается как попытка изучения собственного душевного состояния в определенных жизненных условиях, взаимодействия и влияния культурной сферы и исторической ситуации на личность человека, субъективная обработка действительности и выражение индивидуальных переживаний на бумаге. Кроме автобиографического романа, популярны формы личного дневника, мемуаров, эссе и писем. И если в XIX веке внимание авторов было направлено на объективно и достоверно изложенные факты культурно-исторической и политической действительности, то в конце XX века возникает иная проблематика автобиографических изысков, а именно, вопрос о поиске самоидентичности в окружающем обществе, культурной действительности, восприятии и принятии современных идеалов и ценностей.

В статье «Литературные мемуары и художественная автобиография: к проблеме разграничения жанров» Е. Е. Вахненко [1] говорит о разграничении таких жанровых номинаций, как мемуары и художественная автобиография. Если в мемуарной прозе важен такой элемент, как фактическая достоверность, то литературная или художественная автобиография освобождена от него и может строиться на вымышленном начале. Автобиография призвана рассказывать о жизненных перипетиях одного из представителей определенного микросоциума, в котором воплощены все характерные черты этого общества, отображены определенное мировоззрение и настроение. Художественной или литературной автобиография названа потому, что автор не подлежит идентификации со своим героем. Повествование может вестись и от первого лица, но, несмотря на это, нельзя говорить о полной идентичности автора и его героя. Литературная автобиография предполагает жизнеописание индивида (или с самого его рождения, или только в конкретный период его жизни), однако

этот индивид может быть просто фикцией, вымышленной фигурой, сосредоточившей признаки определенного представителя общества и выражающей чувства и переживания группы людей, объединенной именно этими внутренними перипетиями.

Одним из примеров поиска самоидентичности героем в окружающем его макросоциуме является мультикультурная литература Германии как составная часть немецкоязычной прозы. Данная литература создается авторами иностранного происхождения, эмигрировавшими в Германию в поисках более благополучной жизни. Некоторые авторы выросли в Германии, кто-то провел здесь свою юность, а некоторые были высланы за пределы своей родины уже в зрелом возрасте, но, несмотря на это, вопрос о противопоставлении себя как «иного», «чужого», «другого» остальному обществу находит свое отражение в их произведениях. По мнению известной исследовательницы постколониальной литературы США Мадины Тлостановой [2], данная литература представлена вариантами переосмысления собственной сущности в чужой стране. Автобиография может быть написана с исключительной фактографической достоверностью с целью объединения чувств и переживаний реального человека, чтобы продемонстрировать, обличить, вывернуть их наизнанку. С другой стороны, автобиография авторов «литературы меньшинств» может быть фиктивной и полностью вымышленной; это создает впечатление некоего объединения, обобщения группы индивидов с характерными для нее признаками, мыслями и идеями, что выражено в одном созданном автором герое, не имеющем зачастую ничего с ним общего, разве только национальную принадлежность. Таким образом, создается только эффект правдоподобия, но ни в коем случае не реальности. Главной задачей художественной автобиографии авторов-мигрантов является попытка поставить личность мигранта в центр всеобщего внимания, заявить о насущных проблемах и жизненных коллизиях тех, кто недооценен обществом. Вопрос о личной идентичности этих авторов остается открытым до сих пор, автобиографичность помогает лишь выразить индивидуальное смятение и противоречия или душевные переживания целой группы индивидов.

В мультикультурной литературе Германии автобиографии стали реакцией на некоторый информационный дефицит в немецком обществе. Благодаря изображению традиционных устоев, обычаев делается шаг к диалогу, который зачастую невозможен в повседневной коммуникации. Немецкая исследовательница итальянского происхождения Иммаколата Амодео считает художественные автобиографии авторов-мигрантов

«осколками реальной биографии» [3, с. 89]. Спецификой таких текстов является непроявленный образ автора, который уходит на второй план, и остается лишь фигура главного героя, вокруг которого и сосредоточена вся коллизия. Главное, что автор выступает от имени всей группы мигрантов, делает ударение на том, что он принадлежит ей и что их судьба волнует его. Автобиографические тексты затрагивают проблемы взаимоотношений в обществе, переживания и эмоциональное состояние целой группы людей, объединенных одной и той же ситуацией.

Например, в романе Франко Бионди «В немецких кухнях» («In deutschen Küchen») речь идет о жизни молодого гастарбайтера Дарио Бенакки, который наблюдает за новой для него немецкой жизнью и учит язык как основное средство взаимодействия между людьми. Известно, что биография этого молодого человека лишь вымысел, хотя выбор именно судьбы гастарбайтера в Германии очевиден – Франко Бионди также был сначала гастарбайтером, прежде чем поступил в университет и получил диплом психолога.

А роман писательницы турецкого происхождения Эмине Севги Оздмар «Жизнь – это караван» («Das Leben ist eine Karawanserei») проникнут живописными сказочными восточными орнаментами и мотивами, что создает колоритную атмосферу восточной жизни. Повествование ведется от лица маленькой девочки, которая вырастает в юную девушку и уезжает, как и многие другие турчанки, в Германию в поисках новой увлекательной и сказочной жизни. Девочка играла в школьном театре, что сближает ее с создательницей – автором, которая также уехала в Германию и была известна как актриса театра и кино. Предположительно, Оздмар включает в текст свои собственные страхи, переживания и чувства, существовавшие в детстве и перед эмиграцией.

Однако автобиографии могут создаваться в жанре как автобиографического романа, так и небольших рассказов. Одним из таких авторов является Владимир Каминер, эмигрировавший из Москвы в Германию. Его рассказы о жизни советской и постсоветской России, а затем уже и о жизни русского еврея в Берлине покоряют читателя ироническим, а зачастую и сатирическим взглядом на повседневные вещи.

В отличие от многих авторов-мигрантов, Каминер не создает образ человека, вбирающего в себя определенные черты мигрантов. Это герой, являющийся подобием самого автора, так как повествование ведется от первого лица, и в рассказах задействованы такие персонажи, которые существуют на самом деле. Это и теща, и родители Каминера, жена Ольга и его дети, соседи по саду, вьетнамцы и турки в продуктовых магазинах

напротив дома, друзья, разбросанные по всему миру. Автор не выдумывает истории, а берет их из жизни, из повседневности, осмысливает и превращает в рассказы, которые способствуют развитию способности видеть окружающий мир и замечать самые неброские, на первый взгляд, естественные и обыденные вещи и мелочи, которые зачастую остаются за кадром. Конечно, можно предположить, что некоторые детали были выдуманы автором, а что-то выпущено из упоминания, что истории из юности и новой жизни в Берлине действительно произошли, но в тексте переданы с некоторыми изменениями. Однако никто не усомнится в том, что авторское «я» присутствует в каждой строчке текстов, но при этом передает не субъективно-личное отношение к происходящему вокруг, а объективно преподносит эмоции по поводу того или иного явления действительности (как ушедшей, так и настоящей). Такое состояние души испытывал не только автор, выражающий свои чувства посредством мыслей и действий рассказчика, но и его соотечественники, приехавшие начинать жизнь «с нуля» в Берлин.

В его первом сборнике рассказов «Russendisko», в рассказе «Русские в Берлине» («*Russen in Berlin*»), он изображает переживаемое героем состояние эйфории, возникающее после известия о том, что евреи получили право эмигрировать в любую точку мира. Примечателен описанный автором факт, что евреи при Советской власти давали взятки милиции для того, чтобы удалить из паспорта упоминание о национальной принадлежности, а затем, в начале 1990-х, они тратили деньги уже на то, чтобы слово «еврей» снова появилось в паспорте. Каминер иронически замечает, что даже предприятия хотели видеть в лице своего руководителя еврея, потому что только еврей может заключать самые удачные сделки по всему миру. Те, кто не был евреем, только и желали им быть, чтобы покинуть родину и выехать за границу. Так и поступил сам автор, вспоминающий о своем легкомыслии, когда он и его друг просто сели в автобус, заплатили 96 рублей за билет до Берлина и поехали навстречу приключениям.

В одном из интервью В. Каминер сказал, что творчество для него – это не стремление создать некий литературный шедевр, а всего лишь шутка [4, с. 22]. По мнению литературоведа Томаса Крафта, в рассказах Каминера скрывается «абсурдный юмор» [5, с. 640]. Остроумно рассказана им история получения первой собственной квартиры в одном непрестижном районе Берлина, за которую нужно было платить всего лишь 18 с половиной марок, но он был счастлив, поскольку у него появилось новое для него чувство собственника. Или повествование о многочис-

ленных поездках матери героя, для которой в Советском Союзе была закрыта дорога на Запад. Свобода передвижения – это отсутствие границ, препятствий для достижения цели. Сама страна (Англия, Испания или Франция) была для нее не так важна, как путь до нее, без ограничений и с фотоаппаратом в руках.

В сборнике рассказов «Schönhauser Allee» Каминер описывает будни полинационального Берлина: вьетнамцев, русских, китайцев, турок и т. д. в своих лавочках, киосках, в заботах и радостях. А история о том, с какими бюрократическими препятствиями он столкнулся, чтобы получить паспорт для сына, вызывает улыбку на лице каждого человека, знакомого с немецкой бюрократической системой не понаслышке.

Топонимические изыски он демонстрирует в книге «Mein deutsches Dschungelbuch», где описывает свои поездки-командировки по литературным кружкам и издательствам Германии, стремящимся заманить самого известного русского эмигранта красотами своего городка. Каминер не только побывал там, но и описал традиции и менталитет жителей маленьких, зачастую никому не известных поселков и забытых в большом мире городков.

Предпоследний сборник рассказов Каминера «Mein Leben im Schrebergarten» наполнен описаниями комичных ситуаций, в которых проявилась «нелегкая судьба» счастливого обладателя небольшого аккуратного садика в окрестностях Берлина. Правила и законы, установленные немецким обществом владельцев сада, кажутся зачастую абсурдными русскому человеку. Комиссия, просматривающая растения и деревья в его саду, не согласна с мнением владельца. После получения гневного письма о запрещенных растениях в саду самого Каминера, а тем более об отсутствии его самого в такой важный день автор стал проявлять интерес к тем цветам и кустикам, которые «добровольно» заселили его участок. А историю о богатом урожае яблок («Die Apfelernte») автор вспоминает как настоящий «яблочный террор».

А отпуск у родителей жены Ольги на Кавказе – это самое увлекательное событие в жизни всего семейства Каминеров. Споры за полночь, гостеприимство с кавказским коньяком, угощения, горные пейзажи и поиск пещеры снежного человека, поддельная марка одежды «D & G», проблемы с выходом замуж, тушение пожара совместными силами – это лишь малая часть того, о чем В. Каминер вспоминает с ностальгией и умилением. В Германии нет той свободы, все регламентировано и упорядочено. Видимо, поэтому в рассказах В. Каминера присутствуют ностальгические нотки по времени, проведенному в бывшем СССР. Исторические

факты перемежаются с ситуацией сегодняшнего дня, что позволяет сравнить два временных пространства и прочитать в авторском слове те чувства, которые свойственны не только ему одному, а целому поколению, пережившему советскую эпоху и эмигрировавшему на чужбину, повинувшись чувству жажды приключений.

-
1. *Вахненко Е. Е.* Литературные мемуары и художественная автобиография: к проблеме разграничения жанров // Судьба жанра в литературном процессе. Иркутск, 2005.
 2. *Глостанова М.* Автобиографии «пограничья» // Проблемы мультикультурализма и литература США конца XX века. М., 2000.
 3. *Amodeo I.* Die Heimat heißt Babylon: Zur Literatur ausländischer Autoren in der Bundesrepublik Deutschland. Opladen, 1996.
 4. *Kaminer W.* Zukunft in rosigen Farben // «Ortswechsel»: Interviews mit Russen in Berlin und Deutschen in Sankt-Petersburg. Berlin, 2002.
 5. *Kraft Th. W.* Kaminer // Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. München, 2003.

М. Р. Чернышов

г. Екатеринбург

К проблеме жанровой номинации «Дон Жуана» Байрона в отечественном литературоведении

«Дон Жуан» Байрона относится к произведениям, жанр которых определяется критиками по-разному. Традиционно его атрибутировали как поэму, однако в последние десятилетия стали часто называть романом в стихах или просто романом, и эта номинация даже преобладает в учебных и справочных изданиях последних лет [1]. Кто впервые предложил эту атрибуцию? Точно ответить на этот вопрос не представляется возможным. Самые ранние из найденных нами подобных случаев – предисловие Заблудовского к сборнику байроновских поэм, сданному в набор в 1937 году, и статья Б. Кузьмина 1941 года [2]. Романом называли «Дон Жуан» переводившие его в 1940-е годы Г. Шенгели и Т. Гнедич [3]. В 1950–1980-е годы последовательно придерживались романной атрибуции М. Кургинян, Е. Петрова, Н. Берковский, М. Гузик [4] и некоторые другие, но обсуждали ее возможность и многие другие исследователи, хотя большинство все-таки следовали традиционной [5].

© Чернышов М. Р., 2009

В западной критике романом «Дон Жуан» называют довольно редко [6]. Романная атрибуция противоречит пониманию его жанра самим Байроном, который называл его по-разному: *epic*, *chronicle*, *history*, *epic satire*, но чаще всего просто *poem*, романом же никогда. С чем может быть связан такой сдвиг в жанровой номинации «Дон Жуана» именно отечественным литературоведением примерно в 1930-е годы? Думается, это вызвано интенсивным развитием пушкинистики и осознанием очевидной жанровой близости «Дон Жуана» с романом в стихах «Евгений Онегин», отрефлексированной самим поэтом еще в начале работы над ним*. Правда, в работах классиков пушкинистики это сравнение не проводится, но с начала 1980-х годов появляется множество специальных работ на эту тему.

Первой такой публикацией стала статья А. Беликовой [6]. Позиция автора по спорному вопросу недвусмысленно выражена в заглавии. Она последовательно оценивает и отвергает наиболее популярные нероманные атрибуции («эпическая поэма», «комический эпос», «эпическая сатира»), хотя ее аргументация небесспорна. Основная мысль статьи заключается в том, что сходство формы авторского присутствия в текстах дает возможность оба произведения причислить к жанру романа, но другие элементы содержания и поэтики заставляют отнести их к разным видам: «Евгений Онегин» — к социально-психологическому роману, «Дон Жуан» — к роману-хронике.

О. В. Черкезова в кандидатской диссертации, защищенной в 1991 году, подробно занимается жанром «Онегина» в аспекте лирического авторского сознания и прибегает к сравнению с байроновским «Дон Жуаном» [7]. Однако, подробно обосновав, почему «Евгений Онегин» является именно романом, а не поэмой, как считает большинство западных литературоведов, по поводу «Дон Жуана» она этой проблемы не ставит, априорно полагая и называя его романом.

В середине 1990-х годов, однако, позиция пушкинистов поменялась. В. И. Кулешов [8], сравнивая два произведения, проблемы жанра байроновского произведения специально не ставит, но последовательно называет его поэмой, а по поводу жанровой сущности «Онегина» замечает, что второго романа в стихах в мировой литературе не существует. В. Недзвецкий [9], анализируя сущность жанра романа в стихах, приводит много примеров западных романов, использованных Пушкиным в «Евгении Онегине», в ином контексте немало говорит о Байроне, но даже не упоми-

* Широко известная цитата из письма к Вяземскому от 4 ноября 1823 г.: «...пишу не роман, а роман в стихах — дьявольская разница».

нает при этом «Дон Жуана». Присутствие Байрона в «Евгении Онегине» для Недзвецкого ограничивается чертами Чайльд-Гарольда в главном герое. Таким образом, «Дон Жуан» он романом, судя по всему, не считает.

В монографии В. Кошелева [10, с. 23–25] в связи с генезисом пушкинского романа не раз упоминается «Дон Жуан», последовательно номинирующийся как поэма без жанрового анализа. То же самое находим в статье «Жуан» (автор С. Лосев) из вышедшей в том же году «Онегинской энциклопедии» [11].

Иной точки зрения придерживается В. Баевский. Он возводит романную форму «Онегина» к романной форме, использованной Байроном. Необычность его концепции в том, что романную форму у Байрона он видит не только в «Дон Жуане», но также в «Паломничестве Чайльд-Гарольда» и «Беппо», которые «образовали в сознании Пушкина триединый поэтический комплекс, противопоставленный восточным поэмам Байрона. Условно назовем его романным, поскольку “Дон Жуана” сам автор осознавал как роман, а “Паломничество Чайльд-Гарольда” и “Беппо” тяготеют к романной поэтике». По мысли Баевского, в этих трех произведениях Байрон «соединил стихотворную речь с прозаической интонацией непринужденной дружеской беседы, с синтаксисом, имитирующим разговорную речь, и с прозаическими бытовыми темами. Почти все многочисленные сближения между “Евгением Онегиным” и текстами Байрона идут по этой линии» [12, с. 216, 219]. Свидетельств того, что Байрон осознавал свое произведение как роман, мы не нашли и должны применительно к нашей теме сделать вывод, что даже в рамках концепции Баевского романная номинация «Дон Жуана» оправданна не более, чем «Чайльд-Гарольда» или «Беппо».

Последняя по времени опубликования из крупных работ по теме – это монография Н. В. Драгомирецкой о «Евгении Онегине», вторым главным героем которой является Байрон. Одна из глав книги называется «Два стихотворных романа: “с героем” и без героя». Но, несмотря на это, автор подчеркнуто номинирует «Дон Жуан» как поэму. Название же главы объясняется так: «Итоговую поэму Байрона “Дон Жуан”..., высшее достижение его движения к реализму критическому, можно назвать “романом без героя”» [13, с. 15] – в противоположность «роману с героем» «Евгений Онегин». Ясно, что здесь не идет речь о строгой терминологии, а просто обыгрывается известный подзаголовок «Ярмарки тщеславия». Основная мысль главы в том, что при всем движении к реализму Байрон и в «Дон Жуане» остается романтиком, а Пушкин – уже реалист. Видимо, поэтому «Дон Жуан» еще недостоин называться романом, а «Евгений Онегин» такое право уже имеет.

Авторы вышеупомянутых работ последовательно номинируют «Дон Жуан» как поэму или как роман, независимо от того, рефлексируют они на тему жанра или нет. Но есть немало и таких ученых, которые не ограничиваются только одним вариантом, а используют их оба. На наш взгляд, это не разбросанность и не небрежность, а отражение объективной сущности предмета. Подобное мы встретили у таких признанных знатоков английской литературы, как А. Аникст, А. Елистратова, Е. Клименко, а также в популярной статье Р. Усмановой; наиболее тщательно отрефлексировано такое употребление терминов И. Шайтановым [14]. Работам этих авторов свойственно следующее: для представления «Дон Жуана» используется номинация «поэма», результатом же жанровой рефлексии является уточняющая атрибуция «роман в стихах». Это не противоречие, а отражение различных иерархических уровней жанровой типологии. Практика такого употребления терминов подтверждает нашу гипотезу о том, что жанр романа в стихах является разновидностью жанра не романа, а именно поэмы. Возникновение этого жанра связано с характерным для 1820-х годов феноменом распада системы не только классицистических, но и романтических жанров. Некоторые авторы (Г. Поспелов, В. Баевский) отмечают как раз в это время начало процесса романизации поэмы. Это явление аналогично новеллизации лирики середины XIX века, исследованной О. В. Зыряновым [15, с. 310–346], который многие произведения, скажем, Некрасова, Огарева или Полонского относит к жанру «лирической новеллы», но вряд ли будет правильно номинировать их на первом уровне типологии как новеллы, а не как стихотворения. То же справедливо и для «Дон Жуана»: номинация «роман в стихах» как разновидность поэмы звучит корректно, просто «роман» – нет.

-
1. См., например: Все шедевры мировой литературы в кратком изложении. Зарубежная литература XIX века. М., 1996. (автор статьи – Н. Пальцев); Энциклопедия мировой литературы. М., 1999; *Храповицкая Г. Н., Коровин А. В.* История зарубежной литературы: Западноευропейский и американский романтизм. М., 2002. С. 201–205; История западноевропейской литературы: XIX век: Англия / под ред. Сидорченко Л. В., Бутовой И. И. М.; СПб., 2004. С. 133–135.
 2. *Заблудовский М.* Поэмы Байрона // Байрон Дж. Г. Собрание поэм. М., 1940; *Кузьмин Б.* Жанр лиро-эпической поэмы Байрона // Уч. зап. Моск. гос. пед. ин-та. Т. XXXI. М., 1941. Вып. V.
 3. *Шенгели Г.* Послесловие переводчика // Байрон Дж. Г. Дон Жуан. М., 1947. «Тем временем я кончил, написав, / Как в первой песне этого романа...» («Дон Жуан» в пер. Т. Гнедич, песнь 2, октава 216).
 4. *Кургинян М.* Джордж Байрон. М., 1958; *Петрова Е. Н.* Байрон. Л., 1959; *Берковский Н. Я.* Статьи и лекции по зарубежной литературе. СПб., 2002 (запись лекции о Байроне относится к 1971 г.); *Гузик М. А.* Жанровое своеобразие романа Байрона «Дон Жуан» // Метод, жанр, поэтика в зарубежной литературе. Фрунзе, 1989.

5. См., напр.: *Коган П. С.* Очерки по истории западноевропейской литературы. М., 1943; *Нусинов И. Н.* История литературного героя. М., 1958; *Дьяконова Н. Я.* Байрон в годы изгнания. Л., 1974 (и мн. др. работы); *Дубашинский И. А.* Поэма Байрона «Дон Жуан». М., 1976; История зарубежной литературы XIX века / под ред. Соловьевой Н. А. М., 1999 (и более ранние издания этого учебника).
6. *Беликова А. В.* «Евгений Онегин» Пушкина и «Дон Жуан» Байрона – романы в стихах // Вестн. Моск. гос. ун-та. Сер. 9. Филология. 1982. № 2.
7. *Черкезова О. В.* Лирическое авторское сознание в жанровой системе романа Пушкина «Евгений Онегин»: дис. ... канд. филол. наук. Свердловск, 1991.
8. *Кулешов В. И.* «Евгений Онегин» Пушкина и «Дон Жуан» Байрона // Рус. словесность. 1996. № 3.
9. *Недзвецкий В. А.* «Евгений Онегин» как стихотворный роман // Изв. АН. Сер. лит. и яз. 1996. Т. 55. № 4.
10. *Кошелев В. А.* «Онегина» воздушная громада... СПб., 1999.
11. Онегинская энциклопедия. М., 1999: В 2 т. Т. 1.
12. *Баевский В. С.* О присутствии Байрона в «Евгении Онегине» // *Studia metrica et poetica*. СПб., 1999.
13. *Драгомирецкая Н. В. А. С.* Пушкин. «Евгений Онегин»: манифест диалога-полюмики с романтизмом. М., 2000.
14. *Аникст А. А.* История английской литературы. М., 1956; *Елистратова А. А.* Байрон. М., 1956; *Елистратова А. А.* Дневники и письма Байрона // Байрон Дж. Г. Дневники. Письма. М., 1963; *Клименко Е. И.* Английская литература первой половины XIX века. Л., 1971; *Усманова Р.* Джордж Гордон Байрон (1788–1824) // Байрон Дж. Г. Собр. соч.: В 4 т. М., 1981. Т. 1; История зарубежной литературы XIX века / под ред. Н. П. Михальской: В 2 ч. Ч. 1. М., 1991.
15. *Зырянов О. В.* Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. Екатеринбург, 2003.

Е. Л. Экгауз
г. Екатеринбург

К вопросу о становлении жанра волшебной литературной сказки в европейской литературе

Во второй половине XX века появилось немало новых жанров художественной литературы – как массовой, так и «высокой». К их числу, по нашему мнению, принадлежат многочисленные и разнообразные модификации жанра волшебной сказки, переживающей в последнее время определенный «ренессанс», о чем со всей очевидностью свидетельствует интерес к ним со стороны как читающей публики, так и критики.

© Экгауз Е. Л., 2009

Многие литературоведческие направления (структурализм, аналитическая психология, психоанализ, мифологическая школа и др.) разрабатывали различные аспекты поэтики сказки, в том числе и жанровый. Например, проблемы трансформации волшебной сказки в XX веке, ее взаимосвязь с такими «пограничными» жанрами, как сказочная повесть, фэнтези и др. рассматриваются в работах С. Лема, М. Назаренко. Существует ряд работ, в которых прослеживается историческое развитие волшебной сказки в рамках отдельных национальных литератур (см. исследования Н. Демуровой, Л. Брауде, Э. Уона). Однако в целом вопрос становления и развития жанра волшебной литературной сказки в европейской литературе так и остается открытым.

На наш взгляд, в решении данной проблемы существенную помощь может оказать выделение И. Г. Минераловой трех этапов становления волшебной сказки: от фольклорной, через авторскую – к литературной. Второй из указанных этапов является переходным, так как сказка, прежде чем стать литературной, проходит период письменной фиксации своего фольклорного оригинала. Она обрабатывается, адаптируется, проходит через авторский пересказ. После этого, собственно, и появляется авторская сказка – «в ней создана своя собственная внутренняя форма, фольклорное используется с иной, художественно-оригинальной семантикой». Постепенно возникают стилизации и пародии – «это путь от литературной реальности навстречу фольклорному образцу с разной художественно-педагогической задачей». Наконец возникает собственно литературная сказка, которая «не содержит даже намека на известные фольклорные сюжеты, на устойчивые образы» [1, с. 72].

Согласно приведенной классификации, волшебная литературная сказка как отдельный жанр – явление относительно молодое. Свой вклад в становление жанра сначала волшебной авторской, а потом и литературной сказки внесли французские литераторы конца XVII – начала XVIII веков: Ш. Перро, Ш. Нодье, позднее Ж. Санд, мадам Сегюр и др. Огромную роль сыграл знаменитый Ш. Перро, чьи сказочные произведения зачастую носили сервильный характер, восхваляя «золотой век» Людовика XIV. Отдавая дань моде того времени, Ш. Перро изображал в своих прозаических и стихотворных произведениях не только фей, но и галантных дам и кавалеров, неизменно снабжая свои сказки нравовыми уроками. При этом сказки его создавались во многом в полемике с классицистической поэтикой Н. Буало [2]. Создавая свои тексты, Перро основывался главным образом на народных сказках, преданиях и легендах, а также на рыцарских романах. В целом первым французским волшеб-

ным литературным сказкам свойственны юмор (в отличие от немецкой иронии, французский смех не имел такого принципиального характера и не являлся частью некой философской концепции, характеризующей эпоху романтизма), достаточно подробные бытовые зарисовки, определенная куртуазность и самопародия.

Расцвет жанра волшебной сказки пришелся на начало XIX века. Исследования фольклора, проделанные братьями Гримм, французские «сказки о феях», восточные сказки «Тысячи и одной ночи» не только послужили тем фоном, который повлиял на появление сказок и сказочных повестей немецких романтиков, но и заложили определенные традиции жанра волшебной сказки. Ее появление именно в это время не случайно, ведь сказка – это повествование прежде всего о поступке отдельного человека, о внутренней силе отдельной личности.

В этот период сказка не знает канонов и подчиняется единственно воле фантазии, воображения автора. Почти все известные писатели Германии того времени, от Новалиса до В. Гауфа, пробовали себя в жанре литературной сказки или «магически-метафизической» новеллы. Сам дух поэтического, преобразование мира силой слова, стремление выйти за рамки повседневного, истинная свобода человека как творческой личности воплотились в произведениях, в которых главным творческим методом была фантастика. Через сказочное романтики стремились передать некий мистический, метафизический смысл бытия. «Фантастическое схватывает то, что оказывается за пределами человеческого разуме-ния» [3, с. 121].

Следующий, новый этап развития волшебной литературной сказки переносит нас в эпоху викторианства, когда в английской литературе сформировалась целая школа сказочников. Важную роль сыграли характерные черты английской прозы, в том числе ироническое повествование, юмор на грани абсурда. Конечно, не обошлось в сказках и без морализаторства, характерного для викторианской эпохи. Немаловажно и то, что многие английские литературные сказки поначалу рассказывались небольшому кругу слушателей и лишь впоследствии были перенесены на бумагу.

Для многих произведений английских сказочников конца XIX – начала XX веков (У. Теккерей, Ч. Диккенс, Л. Кэрролл) характерно пародийное, ироническое обыгрывание романтических и фольклорных мотивов. Также традиционной чертой английской волшебной литературной сказки считается обращение к христианской (и не только) мифологии (К. С. Льюис, Дж. Макдональд, Ч. Кингсли). Кроме того, как уже говорилось выше, многие сказочные произведения отмечены значительной

долей морализаторства, поэтому сама волшебная страна, сам феномен «чудесного далеко» не сразу становится предметом интереса писателей-сказочников. По мнению М. Назаренко, «первой английской волшебной повестью, в которой мораль подчинена развлечению» [4], стал роман Кингсли «Дети воды».

С другой стороны, М. Николаева полагает, что началом английской детской волшебной литературы следует считать произведение «Король Золотой реки» Дж. Рэскина. По мнению этой исследовательницы, важную роль в становлении именно литературной сказки сыграло творчество Э. Несбит, отошедшей от викторианского дидактизма. Своих героев она рисует детьми не ангелоподобными, а с вполне реалистичными характеристиками, и, что самое важное, все традиционные сказочные мотивы она «переворачивает по-своему» [5, с. 16].

Уникальность английской сказочной литературы состоит еще и в том, что сами ее авторы, прежде чем приступить к созданию своих произведений, проявили себя как исследователи мифологических истоков сказки. Сделав волшебную сказку предметом своего специального, почти научного интереса, многие писатели конца XIX – начала XX веков (У. Моррис, Э. Р. Эддисон, Дж. Р. Толкин, исландец Т. Репп) позднее публиковали результаты своих изысканий в университетских издательствах (Кембридж, Оксфорд), делились ими на лекциях.

Изучение не только народных сказок, но и народного эпоса, саг, средневековых рыцарских романов привело к тому, что в Англии к началу первой трети XX века сложилась особая ситуация. Литературная сказка стала «саморефлексирующей», так как теоретическая подкованность писателей позволила им создавать свои произведения по особым циклическим законам мифа, инициатического ритуала, переосмысливая их определенным игровым образом. Как когда-то миф терял свою сакральность, превращаясь просто в сказку, ритуальные образы которой переосмысливались, профанировались и типизировались, так теперь литературная волшебная сказка возвращается к своим корням по циклической схеме, превращаясь в некий метажанр.

Этот особый период «сказочной саморефлексии» не завершен и по сей день. Многие писатели Англии XX–XXI веков намеренно используют в своих волшебных сказочных произведениях мотивы библейской и языческой мифологий, циклическую и инициатическую структуру мифа (К. С. Льюис, Дж. Барри, Дж. Роулинг, Ф. Пулман).

Интересно, что за длительный период своего существования волшебное наполнение сказки (ее «эссенция») как бы претерпело некую эво-

люцию, стало пониматься более конкретно, лично. Если раньше это были некие абстрактные природные стихии (позднее превратившиеся в силы, восстанавливающие социальную справедливость и гармонию), то теперь магия и волшебство стали непременным атрибутом самого героя. Все чаще сказочные персонажи отличаются не просто чудесным происхождением, но именно «чудесными» внутренними качествами (или необычным даром) – силами, которые делают их принципиально другими, непохожими на других, избранными. Происходит некая персонификация волшебных сил. При этом необыкновенное не принадлежит реальной действительности, оно пребывает в другом мире. В этом можно увидеть причину так называемого мифологизма современных литературных сказок, ведь, как отмечает М. Назаренко, «тот, кто вырывается из сказки, входит в миф» [4].

-
1. Минералова И. Г. Детская литература : учеб. пособие для студ-тов высш. учеб. заведений. М., 2002.
 2. URL: <http://www.ruthenia.ru/annalystxt/Skazka.htm>
 3. Ботникова А. Б. Немецкий романтизм: Диалог художественных форм. М., 2005.
 4. Назаренко М. За пределами ведомых нам полей. URL: <http://www.rf.com.ua/article/812>
 5. Nikolajeva M. The magic code: the use of magical patterns in fantasy for children. Stockholm, 1988.

Раздел 7

Феномен жанровых маргиналий

Р. Ш. Абельская

г. Екатеринбург

О генезисе «одесской» песни

Речь в данной работе пойдет о так называемых уличных песнях, которые мы, опираясь на несколько источников, определили следующим образом: «Уличные песни – это песни, бытующие в форме фольклора и изображающие, часто в опозитизированном виде, быт и нравы уголовной среды и городских низов»*. Если принять это определение за видовое, можно выделить из всего множества уличных песен такой подвид, как «одесские» песни.

В немногочисленных исследованиях, в которых делаются попытки обозначить «одесские» песни как отдельную жанровую разновидность песенного фольклора или, по меньшей мере, как отдельную группу песен, прослеживается общая тенденция: в качестве основного различительного признака в большинстве этих работ явно или латентно выступает категория «еврейского» [см. об этом: 1; 4; 5; 6; 7].

Рождению нового фольклорного явления на грани XIX–XX веков способствовали различные факторы, и один из важнейших заключался в том, что в 1910–1920-е годы особую популярность на эстрадных подмостках приобрел «куплетный жанр», представители которого выступали в городах Российской империи с юмористическими и сатирическими пе-

* Формулируя свое понимание жанра уличной песни, мы использовали разные источники [см.: 1; 2; 3]. А. Башарин предлагает называть «блатными» те фольклорные песни, в которых объектом изображения является «полумифический блатной мир», что коррелирует с нашим пониманием жанра «уличных» песен, хотя и предлагает несколько иное разграничение жанровых разновидностей.

© Абельская Р. Ш., 2009

сенками и куплетами. Главным поставщиком гастролеров для всей страны была Одесса, которую артисты эстрады называли «фабрикой куплетистов».

«Видное место на одесской эстраде тех лет занимали так называемые “еврейские” куплетисты. Пели они (за редким исключением) на русском языке, используя расхожие псевдоеврейские обороты речи» [8, с. 77–78]. Выступавшие в «еврейских» образах куплетисты – В. Хенкин, Л. Утесов, Г. Красавин, «дуэтисты» Арк. Громов и В. Милич, а также множество других – имели еврейское происхождение* [9, с. 26–27]. Известны и имена авторов, писавших для них песенки и куплеты, – это русско-еврейские (евреи, писавшие по-русски. – *Р. А.*) поэты и журналисты: Я. Ядов, М. Ямпольский, Я. Соснов, Н. Ойстрах [6, с. 269, 273–274, 276–278; 8, с. 103–105] и др.

Хотя куплетисты выступали, в основном, в жанре пародии, речь идет фактически не о пародировании «еврейского образа» и тем более не о подражании, а, скорее, о самопародировании** (пародировании евреями «еврейского» в евреях).

Некоторые имена, связанные с низовой эстрадой, фигурируют в научной и мемуарно-художественной литературе и как имена авторов или исполнителей популярных «одесских» песен (это Я. Ядов, М. Ямпольский, П. Герман, В. Хенкин, Л. Утесов и др.) [см. об этом: 10; 11; 12; 13, с. 85–87; 4; 6, с. 269–278, 285–300; 14, с. 35].

Помимо авторских, существовало множество безымянных «одесских» песен и «искусственного, театрального» (В. В. Стратен), и в полном смысле слова уличного происхождения, в том числе криминальной или полукриминальной тематики. Низовая эстрада и улица взаимно подпитывали и обогащали друг друга [15; 16]. Судя по топонимике уличных песен, большинство из них создавалось на юге России, а «эпицентром их распространения, скорее всего, была Одесса» [17]. Учитывая сказанное выше о происхождении «одесских» песен, логично предположить, что эпицентром распространения «одесской» разновидности уличных песен была не просто Одесса, а Одесса еврейская.

С нашей точки зрения, жанровую модель «одесских» песен следует искать не только, а может быть, и не столько в русской литературной

* Автор пишет об этом весьма осторожно, но сомнений данное обстоятельство ни у нее, ни у нас не вызывает. Е. Д. Уварова приводит единственный пример, когда куплетист русского происхождения В. Н. Давыдов попытался работать в «еврейском» образе, но был раскритикован прессой и отказался от этой идеи.

** Определение «самопародия» в этом случае использует и Е. Д. Уварова [9, с. 27].

песне и романсе (на которые, по мнению фольклористов, ориентировался в начале XX века уличный песенный фольклор на русском языке [18]), сколько в фольклорной песне на идише. По-видимому, искомая модель представляет собой синтез еврейской танцевальной песни (берущей начало в свадебном обряде*), еврейской воровской песни [20; 21] и русской литературной песни, влияние которой в русскоязычной городской среде, разумеется, невозможно игнорировать.

Чтобы убедиться в справедливости этих предположений, сравним некоторые особенности поэтики «одесской» песни, с одной стороны, с фольклорной песней на идише, с другой – с русской литературной песней и романсом предшествующего периода. Для простоты ограничимся рассмотрением формально-поэтического аспекта, а именно – строфики и метроритмики.

Строфика и метроритмика уличной песни определяются ее музыкальной структурой – мелодией и музыкальным метром. Это связано с тем, что в большинстве случаев уличные песни поются на известные всем и каждому «прилипчивые» мелодии, зачастую сошедшие на улицу с эстрады. Такова была история «Кирпичиков», «Бубликов» [10; 11], «Дерibasовской» (на мелодию аргентинского танго [22, с. 132–133]) и многих других уличных шлягеров.

Музыкальная фраза («строка») задает тексту песни свой музыкальный метр и ритм, в который может не укладываться метроритм строки стихотворной. В этом случае музыкальные и стихотворные строки адаптируются друг к другу – посредством переноса ударений, удлинения или редуцирования гласных. При этом музыкальный метр остается инвариантным. Следовательно, чтобы правильно определить стихотворный метроритм песенной строки, необходимо знать, как она поется. В связи с этим в приводимых далее примерах по возможности учитывается метроритм нотной записи, а не только стихотворного текста.

Строфика более точно детерминирована музыкальной структурой песни, чем стихотворный метр и ритм. В смысле *музыкальном* метроритмика, например, «Мурки» неотличима от метроритмики «С одесского кичмана», несмотря на то, что основой метра первой является хорей, а второй – ямб (в этом случае ямбическая анакрюза переосмысливается как затакт). Музыкально-ритмическое подобие обеих песен подтвержда-

* В Вост. Европе была популярна традиционная музыкальная игра фрейлехс (идиш «веселье»), исполнявшаяся на свадьбах и состоявшая из вокально-инструментальных номеров и плясок, перемежавшихся разговорными репризами; ее мелодии представляют собой сплав песенности и танцевальности [19].

ется одной и той же специфической, узнаваемой – в данном случае шести-строчной – строфой с рифмовкой типа *abdcс(e)d* – П2, П2, П3/П2, П2, П3 (буквой П здесь и далее обозначен пеон (независимо от типа)). Ниже мы будем говорить о близости или совпадении метроритмики именно в этом *музыкальном* смысле.

Прежде чем проводить сравнительные подсчеты, проиллюстрируем наш тезис об идентичности части «одесских» и идишских метро-ритмо-строфических (далее сокращенно: *МРС*) структур. «Одесские».*

Мурка

Знаете ль вы Мурку,
Мурку дорогую?
Помнишь ли ты, Мурка, наш роман?
Как с тобой любили,
Время проводили,
И совсем не знали про обман.

С одесского кичмана

С одесского кичмана
Бежали два уркана,
Бежали два уркана да на волю.
Под елочкой-малиной
Они остановились,
Они остановились отдохнуть*
[22, с. 130, 59].

Сходные модели имеются среди еврейских фольклорных песен. В качестве примера приведем первую строфу из песни «Сватья», совпадающей по *МРС*-структуре с двумя вышеприведенными «одесскими» песенками.**

Mexuteneste

Mexu/teneste majne,
Mexu/teneste getraje,
Oj, / lomir zajn ojf ejbik mexutonim.
Ix / gib ajx avek
Main / toxtor far a šnur,
Zi / zol ba ajx nit onvern dos ponim.

Сватья

Драго/це-енная сватья,
Что те/бе хочу сказать я:
Се/годня с вами счастье нас сроднило.
В не/ве-естки свою
Я / дочь вам отдаю,
Чтоб / как родную мать она вас чтילה**
[20, с. 60–61, 334].

Есть и другая разновидность этой строфы – пятистрочная, строение которой можно обозначить как П3, П3 / П2, П2, П3 с рифмовкой типа *abcсb*. Представление о ее вариантах дают популярные «одесские» песни – «Гоп-со-смыком» и «Мясоедовская улица моя» [22, с. 21–22, 87–88].

Образцы мелодий с аналогичной *МРС*-структурой, так же как и в предыдущем случае, можно найти в еврейском песенном фольклоре:

* Окациональная клаузула в третьей строке первой строфы «С одесского кичмана» корректируется в следующих строфах.

** Переводы, приводимые здесь и далее, с максимально возможной приближенностью передают метроритмику оригинала. Косой чертой в тексте песни здесь и далее обозначается музыкальный затакт.

Јосл

Oj, oj, oj / Јосл, Јосл, Јосл, Јосл!
Ix xolem jeder naxt nor fun dir.
Un gib der jejcer hore
Nox a mol a tore,
Јосл! Ix krapir nox dir.

Йосик

Ой-ой-ой / Йо-оси-ик, Йосик, Йосик, Йосик!
Но/чами я мечтаю о тебе.
От / злого в человеке
Из/бавься ты навеки,
Йо-о-си-ик! Я люблю тебя.

Последний пример знаменателен тем, что поется на мелодию еврейской блатной песни, что опосредованно подтверждает связь «одесских» песен с еврейским «воровским» фольклором* [22, с. 322, 357].

Как иллюстрацию МРС-модели для «одесских» песен следующего типа приведем первую строфу из песни «Ты ведь говорил». Музыкально-поэтическая организация этой строфы близка к строению «одесской» песни «Свадьба в доме Шнеерсона» – это четырехстрочная строфа ПЗ х 4 с рифмовкой AbAb; различие между двумя образцами – в объеме затакта, что не меняет количества метрических долей в музыкальной фразе:

Ты ведь говорил (пер. с идиша)

Ты гово/рил тогда, что ты еще мальчишка.
Зачем же, / милый, ты мне голову вскружил?
Ты гово/рил, что женихом мне быть не можешь.
Зачем за / мно-ой ты все вре-е-мя ходил?

Свадьба в доме Шнеерсона

У/жасно шумно в доме Шнеерсона,
Се/тит зих хойшех, прямо дым идет...
Там / же-е-енят сына Соломона,
Ко/то-о-орый служит в Губтрамот
[20, с. 173, 345; 23, с. 133].

Иллюстрацией строфики третьего типа в «одесских» песнях (четверостишие из трех-/трех- и четырехстопных двухсложников) может служить припев песни «Ах, Одесса». Приведенный параллельно образец («Vern mir a xosn» – «Женихом я стал») интересен тем, что в нем упоминается Одесса как символ счастья и благополучия:**

Vern mir a xosn (3-я строфа)

Štelt men far mir varmes.
– Na dir, xosn, es,
– Un ix fil zix,
Vi got in Odes.
Вот несут жаркое.
Кушай, женишок.
И я чувствую себя,
Как в Одессе бог.

Ах, Одесса

А-а-ах, Одесса,
Жемчужина у моря,
А-а-ах, Одесса,
Ты знала много горя,
А-а-ах, Одесса,
Ты мой любимый край,
Живи, моя Одесса,
Живи и процветай** [20, с. 65, 335].

* Мы изменили в переводе одно слово (Йосл на Йосик), что уточняет семантику и лучше адаптирует перевод к русской силлабо-тонике.

** О том, что мелодия песни «Ах, Одесса...» – это мотив фрейлехса, см.: [24, с. 106].

Чтобы убедиться, что *МРС*-модели «одесских» песен следует искать именно в идишских мелодиях и ритмах, мы должны либо исключить другие вероятные их источники, либо назвать эти источники и определить степень их «участия» в формировании обсуждаемого жанра.

Метроритмику «блатной» (в нашей терминологии «уличной») песни исследовал А. Козьмин [25], не выделяя «одесские» песни в самостоятельную группу. Автор исследования сравнил метроритмику уличной песни (1930-е гг.) с метроритмикой песенной и книжной поэзии на русском языке предшествующего и последующего периодов. Его анализ показал, что в отношении метрики* уличная песня ближе всего примыкает к группам, которые хронологически следуют за ней и никак не могут являться ее «предками» – к советской поэзии и бардовской песне. Существенно дальше, чем советская и бардовская, отстоят от уличной песни соответственно русская литературная песня (1850–1910) и массовый романс (1890–1920).

В свете наших предположений выводы А. Козьмина обнадеживают, так как не противоречат идее об идишских корнях «одесской» разновидности уличных песен, а может быть, и уличной песни в целом. Благодаря его работе мы смогли сделать следующий шаг – сравнить *МРС*-структуру «одесской» песни с наиболее близкой метроритмически к уличной песне предшественницей – русской литературной песней, а кроме того, также с еврейской фольклорной песней на идише.

Для сравнительного анализа мы использовали три корпуса текстов. Первый – 43 текста «одесских» песен (сб. «Блатные песни: Цыпленок жареный») [26], которые отбирались в соответствии со следующим критерием – присутствием в тексте одесской топонимики, и/или еврейской лексики, и/или еврейской ономастики. Это коррелирует с критериями А. Башарина и Б. Сарнова, притом что в качестве маркеров выступают простые и никем не оспариваемые признаки. Второй корпус – 217 фольклорных еврейских песен (сб. «Еврейская народная песня**)» [20]. Третий – 214 текстов русских «литературных» песен и романсов (далее для краткости – русских литературных песен) (сб. «Песни и романсы русских поэтов***») [27].

* Ритмика фактически сравнивалась только с данными по книжной поэзии. Это дает интересный материал для размышлений, но выходит за рамки нашей работы.

** В корпус обследованных текстов вошли все разделы (№ 25–175, 190–255) кроме «Кобыльных песен» и «Песен без слов».

*** Обследовались тексты разделов «Середина XIX – нач. XX века» (№ 449–648), «Песни неизвестных авторов сер. XIX – нач. XX века» (№ 649–662). Нотные записи не рассматривались, что расширило группу идентифицируемых текстов. В тех случаях, когда без нотной записи невозможно было определить, двух- или трехдольным является музыкальный метр, текст учитывался.

Мы подсчитали частотность появления характерных для «одесских» песен *МРС*-единиц в каждой из групп сравнения. Под *МРС*-единицей (сокращенно – *мрс-е*) мы подразумеваем минимальную метро-ритмо-строфическую структурную единицу песенного текста (например: «Женитьба в доме Шнеерсона» индексируется одной *МРС*-единицей, а «Граждане, купите папиросы!» – двумя, так как в этой песне различаются *МРС*-структуры запева и припева).

Обследовались только двухсложники как безусловно доминирующие в группе «одесских» песен. Под термином «классическая блатная» строфа мы объединили три однотипные *МРС*-единицы с одинаковым трехстрочным «замком»*; под термином «неклассическая» – все многообразие остальных пяти-, шести- и семистрочных *МРС*-единиц для двухсложных метров. Тексты, состоящие из трехсложников, а также написанные в трехдольном музыкальном размере, не рассматривались; количество *МРС*-единиц для них приравнивалось к единице.

Результаты сравнительных подсчетов представлены в следующей таблице:

Распределение *МРС*-единиц
(в % от количества материала в группе)

| I | II | III | IV | V | VI |
|--|--|--|----------------------|----------------------|-----------------------|
| <div><div>Группа обследов. текстов</div><div>МРС-единица</div></div> | «Классическая блатная строфа» (5-, 6-, 7- строчная) | «Неклассическая блатная строфа» (5-, 6-, 7- строчная) | Строфа 4ПЗ | Строфа 4П2 | Прочие |
| «Одесские» песни – 43; 56 мрс-е (100 %) (1900–1960) | 26,8 % (15 мрс-е) | 8,6 % (5 мрс-е) | 21,4 % (12 мрс-е) | 26,8 % (15 мрс-е) | 16,4 % (9 мрс-е) |
| | всего «блатной строфы»: 35,4 % (20 мрс-е) | | | | |
| Еврейские песни – 217; 252 мрс-е (100 %) (1850–1920) | 12,4 % (30 мрс-е) | 17,5 % (44 мрс-е) | 2,4 % (6 мрс-е) | 23,8 % (60 мрс-е) | 44,7 % (113 мрс-е) |
| | всего «блатной строфы» 30,6 % (74 мрс-е) | | | | |
| Русские литературные песни – 214; 216 мрс-е (100 %) (1850–1910) | – | 2,8 % (6 мрс-е) | 2,8 % (6 мрс-е) | 17,1 % (37 мрс-е) | 78,3 % (169 мрс-е) |
| | всего «блатной строфы» 2,8 % (6 мрс-е) | | | | |

* 5-строчная (ПЗ, ПЗ/П2, П2, ПЗ с рифмовкой типа *adccd* – как в песне «Гоп-со-смыком»); шестистрочная (П2, П2, ПЗ/П2, П2, ПЗ с рифмовкой типа *abdcc(e)d* – как в песне «Мурка») и семистрочная (П2, П2, П2, П2/П2, П2, ПЗ с рифмовкой типа *abddccd* – как в запеве песни «Папиросы»).

Проанализируем полученные результаты.

Стлб I. Легко подсчитать разность между количеством *МРС*-единиц и количеством текстов в группе: для «одесских» песен – 13 ед. (30 % от числа текстов данной группы), для еврейских – 35 ед. (16 %), для русских литературных песен – 2 ед. (1 %)*. Эти цифры показывают, что «одесские» песни, во-первых, активно используют двухчастные формы, во-вторых, существенно ближе в этом отношении к еврейским фольклорным образцам, чем к русским литературным, которые в подавляющем большинстве случаев построены на одной метро-ритмо-строфической формуле.

Стлб II, III. Как видим, «классическая» строфа, на которую в группе «одесских» песен приходится 26,8 % материала, значительным числом образцов представлена и в песнях на идише (12,4 %) – в отличие от русских литературных песен, где эта строфа полностью отсутствует.

В целом в группе еврейских песен наблюдается разнообразие пяти-, шести- и семистрочной строфики (и «классической», и «неклассической»), из которого «одесские» песни «взяли» лишь малую часть. Вкупе (*II + III стлб*) все виды пяти-, шести- и семистрочников дают для «одесских» и еврейских песен 35,4 % и 30,6 % соответственно, в то время как для русских литературных – только 2,8 %. Таким образом, русские литературные песни не могут претендовать на роль источника ни «неклассической», ни тем более «классической» строфы «одесских» песен.

Стлб IV. Где искать прототип строфы ПЗ х 4 – в еврейских фольклорных или в русских литературных песнях, посредством наших подсчетов определить не удастся, так как число таких *МРС*-единиц в обеих группах сравнения оказалось незначительным и практически неразличимым (по сути, в пределах ошибки измерений: 2,4 % и 2,8 %). Однако более детальный анализ позволяет утверждать, что и в этом случае «одесская» песня ближе к песне на идише, чем к русской литературной песне.

Как следует из таблицы, в группе русских литературных песен имеется шесть образцов с четырехстрочной строфой, состоящей из пяти- и/или шестистопных двухсложников. Один из этих текстов – «русская песня», остальные – популярные романсы [27, № 633, 455, 522, 611, 612, 620]. Однако, несмотря на сходство строфики этих текстов со строфикой «одесских» песен, между ними есть существенные различия. Метроритмика в строфе романсовых текстов варьируется: строки часто разностоп-

* Расчет разности между числом *МРС*-единиц и числом текстов в группе – для «одесских» песен: $13 = 56 - 43$; для еврейских фольклорных: $35 = 252 - 217$; для русских литературных песен $2 = 216 - 214$.

ны, длинные строки разделены свободной цезурой, что обогащает интонацию романсовыми «придыханиями», но одновременно приводит к исключению танцевальности, которая требует простого и четкого ритма.

Песни «одесские» и идишские с данной *МРС*-структурой, напротив, имеют постоянную стопность, альтернирующий ритм, поются исключительно на танцевальные мелодии. Мы уже приводили в качестве примера строфики 4ПЗ первую строфу «одесской» песни «Свадьба в доме Шнеерсона» и идишской – «Ты ведь говорил» с идентичной *МРС*-структурой. В примечаниях к последней песне указано на происхождение мелодии – «свадебный танец шер» – и на возможную «причастность к одесскому фольклору» [20, с. 345]. Авторы комментария не поясняют, что такое «одесский фольклор», а также в чем выражается «причастность». Ответить на эти вопросы, действительно, нелегко. Первые записи песен на идише появились в России в начале XX века, поэтому точно известно только то, что обследованные нами еврейские песни уже бытовали как фольклорные приблизительно в середине XIX – первой трети XX века; временной интервал фольклорного бытования «одесских» песен определяется как более поздний, приблизительно начало XX века – 1960-е [28; 7, с. 9, 41–42]. В данном конкретном случае нам не удалось установить точно, каково направление заимствования, но хронологически направление вектора возможных заимствований определяется от идишских песен к «одесским».

В целом относительно шести образцов идишских песен [20, №№ 138 (1-я строфа), 143, 145, 241 (2-я строфа), 254 (1-я строфа), 255]. В *стлб IV* можно утверждать, что их *МРС*-структура близка *МРС*-структуре таких «одесских» песен, как «Жил я в шумном городе Одессе», «Жора, поддержи мой макинтош» и др. (всего 21,4 %). Типологическая близость *МРС*-моделей объясняется, с нашей точки зрения, общим для обеих групп характером танцевальности, или, пользуясь термином Б. Асафьева, общими *ритмо-интонациями* [29, с. 499] еврейских свадебных танцев – шеров и фрейлехсов*.

Стлб V. Менее очевидны результаты для 4-строчной строфы, состоящей из трех-/трех- и четырехстопных двухсложников. По распространенности данной *МРС*-модели (26,8 %) «одесская» песня также ближе

* Хотя, при совпадении *МРС*-структур, комментарий к «Ты ведь говорил» указывает на свадебный шер, а последняя строка в одном из вариантов «Свадьбы в доме Шнеерсона» на фрейлехс – «И начали все фрейлехс танцевать» [23, с. 133], – это не меняет сути дела. О совпадении ритмо-интонаций шеров и фрейлехсов (хотя и в других терминах) пишет З. Л. Столяр [30].

к идишской (23,8 %), чем к русской литературной песне (17,1 %). Но в связи с тем, что этот тип строфики представлен в русских литературных песнях сравнительно широко, то есть был популярен в исследуемый период, его возможное влияние должно учитываться. Определение степени и качества этого влияния – задача отдельной статьи.

Слбб VI. За пределами выявленных «одесских» типологических МРС-структур осталось приблизительно 16 % «одесского» материала в ритме модных в начале XX века «заграничных» танцев – вальса, аргентинского танго и других*, которые требуют дальнейшей классификации, а также около 45 % строфики еврейских и около 78 % – русских литературных песен. Следовательно, в формировании 84 %, то есть определяющей по объему части «облика» интересующего нас жанра участвовало более половины (55 %) МРС-моделей еврейских песен и существенно меньше – около пятой части (22 %) – русских литературных песен**.

В итоге, в отношении русской литературной песни «одесская» песня дает возможную сравнительно слабую связь с четырехстишиями из трехстопных двухсложников и отдаленные переключки с романсом, что коррелирует с результатами А. Козьмина. В то же время в еврейской фольклорной песне бесспорно имеются источники МРС-моделей «одесской» песни – в наибольшей степени это касается «классической блатной» строфы.

Сам тип музицирования в «одесских» песнях соотносится с традицией веселой свадебной игры «фрейлехс», «мелодии которой представляют собой своеобразный сплав песенности и танцевальности» [19]. Иными словами, происхождение «одесских» песен, не имеющих определенной МРС-модели в русской песенно-поэтической традиции, обнаруживает отчетливые черты такой модели в фольклорной песне на идише.

1. Башарин А. С. Городская песня // Совр. город. фольклор : сб. ст. М., 2003.

2. Абельская Р. Ш. «На мне костюмчик серый-серый...» (поэтика Б. Окуджавы и блатная песня) // Голос надежды : Новое о Булате Окуджаве. М., 2004.

3. Левин Л. И. Блатная песня // Эстрада в России. Двадцатый век. Лексикон. М., 2000.

* Из девяти образцов (МРС-единиц) три поются на «голос» «Кирпичиков», три – в ритме аргентинского танго, один – бальный танец («Школа бальных танцев»), один – фокстрот (припев песни «Денежки»), один – сиротская песня («В пивной»), один выпадает из нашей типологии; считаем здесь ошибкой эксперимента.

** Эти цифры получены следующим образом: 84 % = 100 % – 16 % (для «одесских» песен); 55 % = 100% – 45 % (для еврейских песен); 22 % = 100 % – 78 % (для русских литературных песен).

4. Богомолов Н. «К истории «Бубликов» // Мир Высоцкого : исслед. и матер. М., 2002. Т. 6.
5. Сарнов Б. Поправки или догадки? // Вопр. лит. 1997. № 4.
6. Александров Р. Истории «с раньшего времени». Одесса, 2002.
7. Соколова И. Авторская песня: от фольклора к поэзии. М., 2002.
8. Териков Г. Куплеты в цирке и на эстраде. М., 2005.
9. Уварова Е. Д. Как развлекались в российских столицах. СПб., 2004.
10. Бахтин В. Забытый и незабытый Яков Ядов // Нева. 2001. № 2.
11. Бахтин В. Кирпичики // Нева. 1997. № 10.
12. Неклюдов С. Ю. «Все кирпичики да кирпичики...» // Шиповник : ист.-филологич. сб. к 60-летию Р. Д. Тименчика. М., 2005.
13. Паустовский К. Время больших ожиданий // Паустовский К. Собр. соч.: В 9 т. М., 1982. Т. 5.
14. Еврейская народная песня. СПб., 1994.
15. Стратен В. В. Творчество городской улицы // Художеств. фольклор. М., 1927. Вып. II–III.
16. Петровский М. Скромное обаяние кича, или Что есть русский романс // Русский романс на рубеже веков / сост. В. Мордерер, М. Петровский.
17. Неклюдов С. Ю. Столичные и провинциальные города в городской песне XX века: топоника и топонимика // Europa Orientalis. № XXII. 2003:1.
18. Гусев В. Е. Песни и романсы русских поэтов // Песни и романсы русских поэтов. М. ; Л., 1963; Адоньева С., Герасимова Н. «Никто меня не пожалеет...» : Баллада и романс как феномен фольклорной культуры нового времени // Совр. баллада и жестокий романс. СПб., 1996; Неклюдов С. Ю. Фольклорные переработки русской поэзии XIX века: баллада о Громобое // И время и место : ист.-филологич. сб. к 60-летию А. Л. Осповата. М., 2008.
19. Краткая еврейская энциклопедия (далее – КЕЭ. – Р. А.): В 5 т. Т. 5: Музыка. Фольклор и фольклористика. 1996.
20. Еврейская народная песня. СПб., 1994.
21. Lehman Š. Ganovim-lider. Varše, 1928.
22. Запрещенные песни. М., 2002. В этом сборнике множество фактических ошибок, однако достоинство его – в наличии нотной записи мелодий к публикуемым текстам песен.
23. Жемчужина у моря : Песни и забытые танцевальные мелодии. Одесса, 1998.
24. Зернова Р. Израиль и окрестности. Иерусалим, 1990.
25. Козьмин А. В. Метрика и ритмика «блатной» песни 1920-х – 1930-х гг.: как новое возникает из старого // The Case of the Avant-Garde / ed. Willem G. Weststeijn. Amsterdam, 2008.
26. Блатные песни: Цыпленок жареный. М., 2005. Всего в сборнике 195 песен.
27. Песни и романсы русских поэтов. М., 1963.
28. Неклюдов С. Ю. Фольклор современного города // Совр. гор. фольклор. М., 2003.
29. Асафьев Б. В. О себе // Восп. о Б. В. Асафьеве. Л., 1974.
30. Столяр З. Л. Еврейская и молдавская музыка: сходство и различия. URL: <http://www.sem40.ru> (доступ: 30.04.2008).

Компьютерные файлы или лирические циклы? **Книга Н. Скандиаки «[12/4/2007]»**

Тексты Ники Скандиаки [1] похожи, на первый взгляд, не на стихи, а на так называемые «регулярные выражения», с которыми работают программисты. Отдельные строки, выражения, фрагменты соединены не смысловыми или синтаксическими связями, а компьютерными символами: разного рода скобками, пробелами, разделительными чертами, слэшами [2]. Алексей Парщиков полагает, что Н. Скандиака создает особое киберпространство, где принципиально важна графическая запись текста. «У Ники Скандиаки мы встречаемся с неоформленными записями, зафиксированными строчкой или словосочетанием. Это первичная завязь образа...» [3]. Произведение противится окончательному завершению. Артемий Магун отмечает такую черту, как лейтмотивность, выстраивание паронимических цепочек, также снимающих линейность текста [4]. Вместе с тем, критики утверждают, что из фрагментов на наших глазах «собирается» целое стихотворение, словарная цепочка получает ритмические центры, возникающий эффект обратной связи меняет первоначальный смысл слов [5].

Можно ли говорить о жанровых моделях применительно к текстам Н. Скандиаки? Критики оперируют понятиями «фрагмент» и «серия», например, Д. Давыдов пишет, что «принципиальной для Скандиаки оказывается серийность этих фрагментов, их выстроенность в ряд, порождающий определенный “гул смыслов”» [6]. Что представляют из себя эти серии: файлы? странички «Живого журнала» или дневника (фрагменты объединены в группы, обозначенные датой, как и вся книга в целом)? записки (вероятно, не случайно в книгу включен единственный текст, имеющий заголовок: «Впрочем, что ж я?» (по «Запискам из подполья»)? Благодаря чему фрагменты, по внешнему виду напоминающие «регулярные выражения», становятся поэзией? Как влияет на образный строй спроецированность текста книги на интернет, какова роль «бессвязности» фрагментов и чем, в конечном итоге, обеспечивается связность произведения?

Тексты демонстрируют отсутствие причинно-следственных связей, логической и нарративной последовательности, исключают жизнеподобие, создают ощущение абсурда, случайности.

все (весь
воздух, все / листья)
в отрывках связи [1, с. 43].

Подобно тому, как это бывает в визуальной поэзии, в данном случае три короткие строки отдаленно напоминают очертания кроны дерева, во время сильного ветра ветви мелькают, пересекаются на один миг, но по-прежнему они все – и ветви, и листья – принадлежат одному дереву. Большинство текстов у Н. Скандиаки организовано именно как «отрывки связи», разрывы обозначены компьютерными значками, поэтому слово «связь» можно трактовать не только как закономерную зависимость между явлениями, но и как любовные отношения между двумя людьми, и как контакт в электронной сети, например, в ICQ (в «аське»). «Обрыв связи» может означать одиночество, невозможность контакта, сбой связи в сети. В любом случае, субъект высказывания воспринимается именно как юзер – это его конститутивное свойство.

Лирический субъект, позиционированный как человек за компьютером, максимально свободен от социальной роли и житейской конкретики: к той неопределенности лирического «я», о которой писал Е. Г. Эткинд [7], добавляется виртуальность, не исключающая искусственную сконструированность. Так, у Н. Скандиаки читаем: «все мы нарисованные, но кто-то еще / висит» [1, с. 27; 52], «так это же компьютер» [1, с. 66], «голубой ноутбук» [1, с. 67], на экране которого «гуляет белый ветер цифровой», все «оцифрованы». Фрагменты нередко напоминают результаты поиска в *Google* или *Rambler* по слову – приводятся самые разнообразные контексты с заданным или похожим словом, и это – «цитаты познания» [1, с. 63]. В том же 2007 году, что и книгу Н. Скандиаки, издательство «Новое литературное обозрение» выпустило книгу М. Гейде «Мертвецкий фонарь», одна из повестей которой разворачивает подобную ситуацию: героиня общается в Сети под именем «Дези», потом ее тексты, составленные из бесвязных отрывков прежних писем, генерирует программа. Иронически подается восторженная реакция на это «творение» профессора Мушинского: «Эти тексты представляют собой органическое соединение традиций отечественного конкретизма и сетевой субкультуры, но, в то же время, отсылают к опытам Тристана Тцара и Андре Бретона, экспериментам Раймонда Луллия... При этом они глубоко личностны и лиричны <...>»,

отыскала тот язык, который, несмотря на формальную герметичность, способен каким-то апофатическим путем выявить очертания ее внутреннего мира... Удивительно четко прослеживаются три этапа в ее эпистолярной: сперва – имитация сниженного так называемого постмодернистского дискурса, травестия, игра словами, затем – переход к прямому высказыванию, разговору с глазу на глаз, и, наконец, – третий этап, который трудно отнести к какому-то уже существующему жанру, который тем примечателен, что выходит за пределы всякого жанра...» – герой обдумывал статью для философско-культурологического журнала «Эйч» [8]. Как видим, М. Гейде совершенно недвусмысленно иронизирует по поводу реакции критиков на тексты Н. Скандиаки.

Итак, находясь в Сети, человек способен выбрать себе любой имидж; повесть М. Гейде «Время цветения щучьего хвоста» начинается с рассуждений героя о лице, персоне, личине, маске. Интернет, как известно, притягивает в силу того, что позволяет соединить абсолютный солипсизм с абсолютной гармонией. «Обрывки связей» (логических, причинных, синтаксических) делают возможным погружение во внутреннее «я» субъекта; экран компьютера в данном случае выполняет ту же функцию средства самоанализа, что и зеркало в литературе предшественников.

Теперь рассмотрим, что придает целостность вроде бы бессвязным фрагментам, что объединяет их в лирическую книгу.

Выключенность фрагментов из привычной системы связей акцентирует их включенность в интернет – в глобальную Сеть, своего рода лабиринт, паутину (потенциально – ловушку, как в романе В. Пелевина «Шлем Ужаса»), ризому, то есть в комплексное динамическое множество, которое, не имея организующего центра и иерархии, тем не менее, обладает организованностью. Сама Н. Скандиака в комментарии к переводу поэмы Рэндольфа Хили «*Arbor Vitae*» (о драматической судьбе глухих, для которых был запрещен язык жестов) приводит в пример комплексной динамической системы стаю птиц, не требующую лидера или центра: «Сколько бы раз вы ни наблюдали, как стая рассаживается на дереве, вы не увидите, чтобы хоть одна птица упала, тем не менее, руководящих нет» [1, с. 102]. Слово – элемент множества – может включаться в самые разные контексты, приобретая при этом разные значения.

Приведем пример. Несколько раз в книге встречается слово «мышь». Мифология связывает символику мыши-спутницы Аполлона с убегающим мгновением. Такое значение вполне соответствует «пуантилизму» микрофрагментов Н. Скандиаки. Мышка – персонаж русских народных сказок; в конце книги появляется реминисценция из сказки про репку:

зачем нам мышца? для напора репы
зуб за зуб, кошка за жучку / личинку (цепочку событий),
тянут-потянут – не могут вытянуть реплику [1, с. 74].

По мере развертывания текста книги слово «мышь» по сходству звучания трансформировалось в «мышцу» (языка) и в мысль, мышление; «репа» в качестве вульгаризма означает голову; очевидно, речь идет о трудности вербализации мысли, о трудности произнести слово, сформулировать мысль:

мысль (? мышь), не в силах себя назвать; слишком слабая,
чтобы [просто] позвать мышь [1, с. 62].

Обилие скобок, разделительных черточек, вопросительных знаков и проч. воспринимается в этом ключе как выражение внутреннего замешательства, затрудненности в словесном оформлении спонтанных образов-переживаний... В книгу Н. Скандиаки включен текст, названный «Впрочем, что ж я? (по “Запискам из подполья”))». Вот его начало:

что я чуть
есть нормал
вытерпел в этой борьбе!
жизнь таил
стыжусь [1, с. 55].

Герой Достоевского, переживая мучительное психологическое «подполье», сравнивает человека «усиленно сознающего» с мышью. Такая «мышь» не может постоять за себя, мучается от униженности, потерпев поражение, прячется с улыбкой напускного презрения: «Там, в своем мерзком, вонючем подполье, наша обиженная, прибитая и осмеянная мышь немедленно погружается в холодную, ядовитую и, главное, вековечную злость» [9, с. 140]. Всем памятна идея М. М. Бахтина о внутренней диалогичности слова героя у Достоевского (слова с уловками, лазейками, оговорками), что выражает полемичность самосознания и сложность самоутверждения [10, с. 239 и далее]. Разумеется, мы не хотим уравнивать лирического субъекта Н. Скандиаки и «подпольного парадоксалиста», нам хотелось отметить тот факт, что слово «мышь» употребляется Достоевским в контексте саморефлексии героя, причем слово, многократно повторяясь, утрачивает свое прямое значение и используется весьма условно. Наконец, повторяющийся несколько раз в последних фрагментах книги Н. Скандиаки возглас: «плачь / о целых: мы недосчитались (sic! – Н. Б.) смерти мышечки» [1, с. 73–74] содержит игру двумя смыслами: мышь как зверек и мышь как компьютерное

вводное устройство (некий аналог писательского пера или авторучки), то, с чем соприкасается рука сидящего за компьютером. Компьютерные термины и до Н. Скандиаки использовались современными поэтами. У Л. Петрушевской в книге «Парадоски. Строчки разной длины» есть «Рассказ мальчика»:

моя мама с криком
но это уже слишком
взяла и выбросила в окно
мою мышку... [11, с. 630–632].

На протяжении всего текста читатель сопереживает мальчику, который торопится спуститься вниз с шестого этажа, боясь, что мышь разбилась, тогда как «мышка не виновата», он ищет мышь под окнами на газоне:

и вдруг что-то с куста свесилось
как холодная змея на шею
а нет это мышкин шнур с ветки
такого не ожидал вообще я

я бы точно никак не догнал
что она сверху в кустах застряла
мышь сама подала мне сигнал
на удочку меня поймала

По мере чтения текста читатель воспринимает мышь сначала как живого зверька, затем догадывается, что речь идет о комплектующей детали к компьютеру, а в конце – в зоне сознания мальчика – компьютерная мышь вдруг снова превращается в живое существо, но уже из другого, виртуального мира.

В отличие от других авторов, фраза Н. Скандиаки «мы недосчитались смерти мышечки» не предполагает игры какими-то определенными значениями слова, целый ряд разноплановых значений как бы «включается» – и связывается – этим словом-«оператором».

Преодолению хаоса и распада (бессвязности отдельных фрагментов-«рядов») способствует такая традиционная форма организации лирической книги, как циклизация (дающая характерную для стихотворной речи «периодичность»). В книге девять разделов-«циклов», каждый из них озаглавлен датой, как это бывает в дневнике или компьютерных файлах. Первый и пятый (т. е. начальный и центральный) разделы помечены одной датой: «27.11.05 – 1.09.2006». В расположении других разделов не соблюдается хронологический принцип, после даты «9.02.2007», например, следует «19.12.2006». Следовательно, перед нами не дневник,

а именно сложное художественное единство, организованное внутренним метасюжетом. Суть этого метасюжета (вероятно, наша трактовка – не единственно возможная) заключается в стремлении преодолеть дисгармонию между сознанием и подсознанием, логосом и ощущением, понятийным языком и богатством чувственного опыта, а если использовать формулировку Е. Г. Эткинда – между «внутренним человеком» и внешней речью [12].

Подводя итог, можно сказать, что творчество Н. Скандиаки, демонстрирующее радикальную работу с языком, тем не менее противоположно постмодернистской абсолютизации языка, Н. Скандиака утверждает множественность языков (русский и английский, разговорный и научный, язык жестов, азбука Морзе, пиктограмма, компьютерные языки, геном человека), то есть многообразие способов передачи «внутреннего человека» (отнюдь не тождественного «языковой личности»), причем ни один из способов не является абсолютно адекватным. Связность текста не обеспечивается грамматическими связями, фрагменты объединены в книгу лейтмотивами и движением «эмоциональной мелодии». Тексты адресованы не разуму (они вполне бессмысленны), но «артикуляторному уху [душе]» [1, с. 22], в чем можно усмотреть цветаевский принцип проверять соответствие вещей созвучием слов. Форсированное использование разного рода тире, скобок и проч. напоминает и о теории «интонационного жеста» А. Белого, и об орнаментальной прозе А. Ремизова, и о стихотворениях М. Цветаевой. Разрушая традиционную поэтическую форму, Н. Скандиака утрачивает в значительной степени такое мощное средство эмоционального воздействия, как ритм. Главная нагрузка у нее падает на обособленное от микроконтекста слово, которое получает возможность подключать сколь угодно широкие сверхтекстовые связи – по воле читателя, в чем нельзя не увидеть родовой признак авангардизма.

Н. Скандиака пишет: «вспомните, не пользуясь словами» [1, с. 64]. Эта апелляция к образной памяти приводит к тому, что слова теряют свои семантические и грамматические признаки, а связность текста обеспечивается субъективными ассоциациями. Таким образом, «человек за компьютером» в книге Н. Скандиаки парадоксальным образом не становится условным «пользователем», наоборот, ему открываются глубины подсознания и чувственного опыта. Кажется, что ее тексты можно перечитывать сколько угодно, подобно тому, как можно бесконечно смотреть на обойный узор на стене или на переплетение трещин, складывающиеся

вдруг в образ дерева или фигурку человека, как можно смотреть на игру теней или слушать музыку.

Дети: родители

О [память возводит меня / в семидесятые. август.

память. детали / еще молодые /]

полуподаренные факты
полупрозрачные

вишни-левиши
(нижний лист
светится
как никогда)

о чувство памяти: льет тело или лечится от тела? [13]

-
1. *Скандиака Н.* [12/4/2007]. М., 2007. Как сообщается в аннотации, Ника Скандиака родилась в 1978 г. в Москве, выросла в США, в настоящее время живет в Англии. Помимо создания оригинальных текстов, занимается переводами современных русских поэтов на английский и англоязычной поэзии на русский язык.
 2. Об использовании компьютерных знаков в поэзии см., напр.: *Суховей Д.* Круги компьютерного рая // НЛО. 2003. № 4 (62).
 3. *Парциков А.* Возвращение ауры? // Н. Скандиака [12/4/2007]. М., 2007.
 4. *Магун А.* Новые имена современной поэзии: Ника Скандиака // НЛО. 2006. № 6 (82).
 5. *Парциков А.* // Скандиака Н. [12/4/2007]. М., 2007.
 6. *Давыдов Д.* Состав воздуха: Хроника поэтического книгоиздания // Воздух. 2007. № 4.
 7. *Эткинд Е. Г.* Проза о стихах. СПб., 2001.
 8. *Гейде М.* Мертвецкий фонарь. М., 2007.
 9. *Достоевский Ф. М.* Собрание сочинений: В 10 т. Т. 4. М., 1956.
 10. *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979.
 11. *Петрушевская Л.* Парадоски: Строчки разной длины. СПб., 2008.
 12. *Эткинд Е. Г.* «Внутренний человек» и внешняя речь: Очерки психопоэтики русской литературы XVIII–XIX веков. М., 1999.
 13. *Скандиака Н.* Из стихотворений 2005–2006 годов // НЛО. 2006. № 6 (82).

Русский рок и западная рок-н-ролльная традиция

Особое место в формировании эстетики отечественного рок-движения занимает процесс освоения опыта западной рок-культуры. Главной причиной обращения советского рока к англо-саксонской традиции явился тот факт, что к середине 1960-х годов в Великобритании и США рок-культура уже существовала как сложившийся феномен со своими эстетическими принципами, канонами, традициями и мифологией. Специфику работы представителей советского андеграунда с западной рок-н-ролльной традицией в целом можно определить как слепое дублирование, подражание мастерам жанра: «Beatles», «T. Rex», «Rolling Stones», «Doors», Jimmy Hendricks, Erick Klaption, Janis Joplin и др. Необходимо отметить особое значение творчества «Beatles», так как для представителей советского рок-н-ролльного андеграунда творчество этой группы явилось катализатором и определило их творческий и жизненный путь [1, с. 21]. В советском тоталитарном государстве творчество «Beatles» воспринималось рок-музыкантами как символ внутреннего раскрепощения, потенциального освобождения личности. С приходом битломании в СССР широкое распространение среди молодежи получают культура хиппи, или «Система», и движение битничества.

Отличительной чертой советской рок-культуры конца 60-х годов XX века является ее вторичность по отношению к западным оригиналам как на уровне формы, так и на уровне содержания. Отечественные рок-группы, следуя западным эталонам, использовали для названия своих проектов существительные множественного числа. А. Макаревич вспоминает: «Группа в первые годы называлась не “Машина”, а “Машины времени” – потому что “Beatles”, “Rolling Stones”, “Doors”, – все эти названия во множественном числе (так же, кстати, как и “Поющие гитары”, “Скоморохи”, “Мифы”, “Миражи” и т. д.). И только в 1973 году непонятливый наш народ переделал нас-таки в “Машину времени”» [2]. Принципы систематизации музыкального материала в рамках альбома также заимствованы. Например, альбом «Машины времени» («The Machines») состоит из одиннадцати песен на английском языке и по построению пол-

ностью соответствует битловскому «Сержанту». Он открывается гимном «The Machines», на второй стороне идет второе проведение гимна, но в иной аранжировке. Историки русского рока указывают на вторичность имиджа и поведения на сцене советских музыкантов. Например, использование грима, концертных костюмов и другой атрибутики (К. Кинчев, В. Бутусов, Д. Умецкий, В. Цой, Д. Ревякин, Глеб и Вадим Самойловы и др.), освобождение вокалиста от музыкального инструмента (Ю. Шевчук, В. Цой, Н. Полева), свободное перемещение музыкантов по сцене во время концерта («сейшена»), открытое общение с фанатами: «В ДК имени Луначарского БГ порол сцену ремнем, снятым с брюк (как Мик Джаггер), тыкался гитарой в микрофон, словно слепой кутенок, и размахивал руками (как Пит Таундшенд), оббивал все тот же микрофон и сползал по нему (как многие другие)» [1, с. 106].

Фундамент музыкальной составляющей отечественной рок-культуры – это стилизации рок-н-ролльных, блюзовых, джазовых мелодий. Существовало два варианта обработки эталонов западной рок-музыки: 1) воспроизведение композиций западных исполнителей (группы: «Рубиновая атака», «Ветры перемен», «Второе дыхание» и т. д.); 2) создание собственных подражательных композиций «с макароническими текстами, которые по большей части были фонетической имитацией английской речи» [3, с. 6] (ранний «Аквариум», «Зоопарк», «Машина времени»). А. Троицкий отмечает: «на “сейшенах” царили корявые местные Хендрексы, Клэптоны, Джимы Моррисоны и Роберты Планты. Они самозабвенно копировали и редко понимали, о чем поют и что играют. А публика и не хотела ничего иного» [4, с. 31]. Отметим, что проникновение западного рок-движения в культуру советского андеграунда начинается с момента осознания музыкального, мелодического уровня рок-композиции как универсального языка. Стремление создать нечто подобное и овладеть языком, с помощью которого можно было бы выражать свое отношение к миру, побудило представителей советского андеграунда обратиться к западной традиции. На этом этапе «музыка как язык интернациональный имеет основополагающее значение» [5, с. 29]. И. Кормильцев, О. Сурова характеризуют этот период так: «заимствование готовых музыкальных форм с последующей адаптацией к языку» [3, с. 8].

Если отношения западной музыкальной традиции с советским андеграундом определяются только как слепое заимствование, то работа с собственно языковыми компонентами рок-композиции была более противоречивой и проходила в несколько этапов.

В конце 1950-х – 1960-е годы тексты воспроизводились на английском языке. Этот период можно назвать *немым*, так как он характеризует-ся крайне низким уровнем вербализации. Рок-тексты – это совокупность труднопроизносимых, непонятных звуков, которые в сознании русских рок-музыкантов отождествляются с необходимыми, но лишенными смысла элементами рок-композиции. Доминирующее положение занимает ритмический рисунок, а текстовый компонент подчинен его особенностям. Для этого этапа свойственно предубеждение против пения по-русски. Музыканты полагали, что русский язык разрушал рок-н-рольный стиль, то есть «не укладывался в ритмические и мелодические паттерны рок-музыки» [3, с. 6]. Аудитория также возражала против первых опытов перехода на родной язык.

В конце 1960-х – начале 1970-х годов происходит осознание важности текстовой составляющей в структуре рок-композиции. На этом этапе текст воспринимается как вариант поиска диалога с фанатами. Западная традиция все еще сохраняет доминирующее положение, хотя количество рок-текстов на русском языке значительно увеличивается. Отметим, что это не самостоятельные поэтические образцы рок-поэзии, а варианты англо-саксонских канонических текстов на русском языке. Соответственно, второй этап можно назвать *ученическим*. Сравним тексты Э. Пресли «Love me Tender», «Beatles» «All My Loving», фрагмент стихотворения группы «Санкт-Петербург» и текст М. Науменко «Если будет дождь».

Love me tender,
love me sweet,
never let me go.
You have made my life complete,
and I love you so.
Love me tender,
love me true,
all my dreams fulfilled.
For my darling I love you,
and I always will (Э. Пресли) [6];

Close your eyes and I'll kiss you,
tomorrow I'll miss you,
remember I'll always be true,
and then while I'm away,
I'll write home every day,
and I'll send all my loving to you («Beatles») [7];

Любить тебя, в глаза целуя,
Позволь,
Как солнцу позволяешь
Волос твоих касаться («Санкт-Петербург») [5, с. 31];

Если будет дождь,
Если мой самолет не взлетит,
Я останусь с тобой
Целовать твои руки.
Если будет гроза,
Я закрою глаза, может быть, навсегда.
Верь моим словам.
Верь моим словам.
Даже если я скажу, что я люблю тебя (М. Науменко) [8].

Представленные фрагменты объединяют простота и ясность стиля. Можно говорить об общей системе мотивов: неразделенная любовь, верность и предательство, одиночество, любовь как высшее благо и др. Соответственно, образно-символические ряды тоже дублируются. Особое внимание следует обратить на частое использование глагольных форм, так как именно эти лексические элементы создают ритмический рисунок текста и определяют особенности его структуры. Сравним: а) в первой строфе стихотворения Э. Пресли «Love me tender» используется пять глагольных элементов (один на каждую строку): «люби», «люби», «не отпускай», «заполнила», «люблю тебя»; б) М. Науменко строит текст «Если будет дождь» по тому же принципу (один глагол на строку): «будет», «не взлетит», «останусь», «целовать», «будет», «закрою», «верь», «верь», «скажу», «люблю тебя». Отметим, что на этом этапе авторов больше интересует формальный, а не семантический компонент стиха. Все это закономерный результат адаптации, сближения западной музыки и русскоязычных текстов. На этом этапе важным элементом рок-текста становится сленг «с большим количеством пиджинизированного английского, который лег в основу жаргона хиппи, или Системы» [3, с. 7]:

Не жди, он больше не придет,
Прихват имеет свой приход.
Ну, мать, тебе не сорок лет!
Пойдем со мной скорей на флэт.
Там властвует подкурки дым,
Что людям не знаком простым.
Идем, и будем там бухать.
Я гашиша достану, мать!
Там шум и гам, там фуззи квак,
Там стерео-обломный фак! (Б. Гребенщиков) [9, с. 29];

Мы познакомились с тобой в Сайгоне год назад.
Твои глаза сказали: «Да!», поймав мой жадный взгляд.
Покончив с кофе, сели мы на твой велосипед,
Обгоняя «Жигули», поехали на флэт, на красный свет
(М. Науменко) [10].

В 1970 годы происходит осознание поэтического уровня рок-композиции как доминирующего компонента. Это происходит из-за того, что советские рокеры в середине 1970 годов начинают понимать, что западная поэтическая рок-традиция не соответствует требованиям, предъявляемым советской реальностью. Хотя структура текста продолжает заимствоваться, тексты становятся более самостоятельными и оригинальными. «“Песня ‘Иванов’ целиком навеяна песней ‘Ино’” – простодушно признается Б. Гребенщиков. Но Брайан Ино имеет примерно такое же отношение к жизни, о которой поется в этой песне, как, например, поэт танской эпохи Ли Бо или философ Жан Поль Сартр» [1, с. 54].

Это время можно назвать этапом *самоопределения*. Рок-поэты признают приоритет русского слова и начинают осознавать важность своей миссии в СССР. Б. Гребенщиков вспоминает: «Я – советский рокер, потому что я – продукт нашего советского общества, и ничьей помощью не заручался. <...> “Мелоди мейкер” мне приносили советские люди, и приносили только потому, что я им заинтересовался, будучи здесь» [1, с. 55]. Этот этап оказался *переломным*, так как процесс адаптации англоязычной рок-поэзии к отечественному социокультурному контексту определил судьбу русского рок-н-рольного слова, и к середине 1980 годов в СССР складывается самостоятельная, самобытная русскоязычная рок-поэзия:

Новые слова давно забытой песни,
Новый символ, новый виток.
Идет волна!
Держитесь вместе
Или как страус – головою в песок.
Новая пьеса в истлевшем переплете,
Новая музыка, новый стиль...
Идет волна! Прислушайтесь к звуку,
Пока не начался новый штиль (К. Кинчев) [11, с. 86].

С другой стороны, отечественная рок-культура, существовавшая в пространстве андеграунда, заимствовала из западной рок-н-рольной традиции установку на активную борьбу за права и свободы личности. Дело в том, что западный вариант бунтующего сознания ориентирован, прежде всего, на борьбу с внутренними противоречиями, а русская рок-культура, освоив западный опыт, обращается к проблемам социально-

политического уровня. Такая переориентация оправдана спецификой социальной ситуации в России и существованием жесткой идеологической цензуры.

-
1. Цит. по: *Смирнов И.* Прекрасный дилетант: Борис Гребенщиков в новейшей истории России. М., 1999.
 2. *Макаревич А.* Сам овца. М., 2001.
 3. *Кормильцев И., Сурова О.* Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция // *Русская рок-поэзия: текст и контекст.* Тверь, 1998.
 4. *Троцкий А.* Рок в Союзе: 60-е, 70-е, 80-е. М., 1991.
 5. *Смирнов И.* Время колокольчиков: Жизнь и смерть русского рока. М., 1994.
 6. Пресли Э. Love me Tender. URL: <http://www.akkordi.ru/song-664-11058.html>
 7. Цит. по: *Скороденко В. А.* Стихи и песни «Битлз». М., 1993.
 8. *Науменко М.* Если будет дождь [цит. по фонограмме «Легенды русского рока». 1996].
 9. *Гребенщиков Б.* Не песни. Тверь, 1997.
 10. *Науменко М.* Страх в твоих глазах [цит. по фонограмме «Легенды русского рока». 1996].
 11. *Кинчев К.* Волна // *Барановская Н.* Константин Кинчев: Жизнь и творчество : Стихи. Документы. Публикации. СПб., 1993.

В. А. Липатов
г. Екатеринбург

Дедовщина и инициация

Объектом нашего исследования стала современная российская армия, точнее, *солдатская поэзия* последних двух десятилетий, а *проблемой* – отражение в этой поэзии «дедовщины», социальной болезни, поразившей, словно раковые метастазы, практически все подразделения этой силовой структуры.

«Дедовщина» как социально-психологическая проблема стала развиваться примерно с 1970-х годов, после того, как завершилась смена поколений в корпусе офицеров и сверхсрочников. На смену бывшим фронтовикам или их непосредственным ученикам пришла новая формация профессиональных военных, среди которых было немало тех, кто

службу в армии рассматривал не как служение, а как работу «от и до», воспитанием молодых солдат заниматься не умел или не хотел, перекладывая этот нелегкий труд на сверхсрочников, а они, в свою очередь, передоверяли это сержантскому составу, то есть молодым людям, всего лишь на полгода-год старше своих воспитанников. Младшие командиры, не имея ни опыта воспитательной работы, ни харизмы, вынуждены были прибегать к помощи старослужащих, «дедов», предоставляя последним некоторые послабления по службе.

Изменился и состав призывников. На смену поколению, воспитанному в условиях тоталитаризма, пришли молодые люди нередко с завышенной самооценкой – результат исторически объективного процесса индивидуализации:

Приказ министра обороны:
«Собрать с гражданки всех “блатных”,
Всех дураков и всех “отпетых”,
И всех, кто фирменно одеты,
Собрать в единую *толпу*, Да не во сне, а наяву,
Собрать и бросить прямо в ад,
Где каждый будет там солдат» [1].

Превратить толпу в «высокоорганизованную искусственную массу», как называл армию З. Фрейд, можно, растворив личность в коллективном бессознательном, заставив ее почувствовать себя частицей единого мощного организма, волю которого она должна беспрекословно выполнять вплоть до самопожертвования. В русской армии, изначально набиравшейся преимущественно из крестьян, которые воспитывались в традициях общинного коллективизма, процесс адаптации к армейским условиям проходил относительно безболезненно. Эпоха советского тоталитаризма с ее многочисленными формальными организациями психологически тоже готовила молодого человека к службе в вооруженных силах. Однако наступившая эра либерализма внесла свои коррективы.

Растущее год от года противоречие между личностью и армейским коллективом неумелые воспитатели старались ликвидировать или хотя бы снизить не только кулаком и даже сапогом, но словом, в том числе поэтическим, а также системой переходных обрядов. В результате рядом с официальной сформировалась самая настоящая неуставная система со своей идеологией, обрядами, должностными обязанностями и поэзией.

«Дух» и «слон», «черпак» и «дед»
Собрались как-то на совет,

Чтобы разом разрешить,
Кому и как с другими жить.
«Дух» есть «дух» – ему работа,
А «слону» блюсти забота,
«Черпаку» на них орать,
Ну а «деду» наблюдать [2]...

В этой системе есть своя жесткая иерархия, свой неофициальный «устав» и даже своя присяга:

Я, «салага», «бритый гусь»,
Я торжественно клянусь:
Масло, мясо не съедать,
«Старикам» все отдавать,
Сигареты им носить
И посуду чисто мыть,
Зад «шакалам» не лизать,
Целый день летать, летать,
По команде «Ой, один»
Появляться, словно джин,
Никогда не тормозить,
На два года дом забыть [3].

Таким образом, *прессинг коллективного бессознательного, трансформировавшийся в последние десятилетия в насилие, и следует называть «дедовщиной».*

Поэзия коллективного бессознательного, или *фольклор*, с одной стороны, отражает процессы, происходящие в армии, а с другой, предлагая стереотипы поведения, помогает быстрее адаптироваться к требованиям службы как по уставу, так и неуставной. Выработанные в обстановке казарменного безделья и официальной бесконтрольности ритуалы формировали парадигму кадрового роста вне зависимости от должности и воинского звания:

Полгода мы летаем,
Полгода мы живем,
Полгода мы гоняем,
Полгода «дембель» ждем [4].

Если ты без сна опух,
Значит, ты всего лишь «дух»;
Если спишь ты кое-как,
Значит, ты уже «черпак»;
Если ты проспал обед,
Спору нет уже: ты «дед» [5].

«Дух», «слон», «черпак», «дед» – все эти прозвища, безусловно, знаковые. «Дух» – значит, пока еще чужой в армейском коллективе, «дом», «гражданка» с их индивидуализмом из этих новобранцев еще не выветрились. Не случайно в некоторых частях солдат, еще не принявших присягу, называют «*запах*». Переход на новый уровень через полгода обозначается поркой солдатским *ремнем*. Пояс, ремень – символ привязанности к новому коллективу. Например, в свадебном обряде вытканый невестой пояс – традиционный подарок родне жениха.

Следующий переход – еще через полгода. За прошедший с момента призыва год солдат «*понял службу*», знает, какие и чьи приказания действительно следует выполнять, а что можно пропустить мимо ушей. *Зачерпнул* он сполна и солдатской мудрости, в том числе выраженной в афоризмах и малостиших. Посвящаемого на этот раз бьют по заднице уже камбузным *черпаком*, и имя ему в следующие полгода будет «*черпак*».

Следующая высшая ступень неуставной иерархии – «*дед*». «Он всегда прав», как записано в «неуставном уставе». Предполагается, что на этом этапе армия выполнила свою воспитательную функцию: личность «умерла», растворилась в коллективном бессознательном. Переходный обряд из «черпаков» в «деды» состоит в том, что старослужащего что есть мочи хлещут по заду... *ниткой*. «Умерла» личность, значит, перестало чувствовать и тело.

Зато родился полноценный *солдат*. Об этом красноречиво свидетельствует, например, «дембельский» альбом, где фотографии владельца как бы затерялись, «растворились» среди десятков фотографий сослуживцев. Родился, как утверждают многочисленные фольклорные афоризмы и малостишия, и *мужчина*:

Запомни истину одну (по ней слагаются былины):
Уходят в армию юнцы, а возвращаются мужчины [6].

Словом, армия не только воспитала солдата в духе традиционного коллективизма, подготовила классного военного специалиста, она еще и превратила юношу в мужчину. Иначе говоря, за время срочной службы юноша прошел ритуал *инициации*.

Для чего мужчина нужен армии – понятно: на каждого генерала должно приходиться до тысячи человек личного состава, то есть без молодых мужчин армия просто не может существовать. Следовательно, зная количество высших офицеров, можно, конечно, весьма приблизительно, подсчитать численность наших вооруженных сил. Генералов у

нас, как сообщают открытые источники, до недавнего времени было около 1 200 человек. Отсюда *избыточность* современной армии.

Но для чего армия нужна молодому человеку? Да, «есть такая профессия – Родину защищать», как совершенно справедливо говорят герои культового фильма «Офицеры». «Профессия», но не срок, похожий на заключение. При уровне современной военной техники за два года, а, тем более, за год ею в совершенстве не овладеешь. Следовательно, военные профессии, которые мы там получаем, большинству на «гражданке» не пригодятся, а учитывать личные склонности призывников в нашей армии не умеют.

Причастность к коллективному бессознательному, которая формируется, в том числе, и «дедовщиной»? Как говорится...

Сегодня «дух», а завтра «дед»,
А послезавтра человек [7].

Так вот, для современного человека «коллективное бессознательное» тоже оказывается неактуальным. Ведь он идет по пути индивидуализации, а потому армейское братство рано или поздно забывается.

Наконец, вырванный из контекста гражданской жизни военнотружущий в лучшем случае оказывается на той исходной точке своей биографии, от которой шагнул за ворота КПП, отстав от тех, кто избежал службы на долгих и невосполнимых два года.

Что получил взамен? Звание мужчины? Но завести семью на то, что есть у демобилизованного солдата, невозможно. Девушка, если она дождалась молодого человека, либо остается ни с чем, либо вскоре разведется, не выдержав житейской неустроенности.

Эх, армия, чужая сторона.
Два года глухо, словно в танке,
Но все равно нам армия нужна,
Чтобы понять все прелести «гражданки» [8].

Отсюда следует, что молодые люди бегут не от службы – им необходима программа поддержки демобилизованных военнотружущих. Без нее служба как инициация оказывается фикцией.

А вот «дедовщина» – это реальность и, как свидетельствуют сами военнотружущие, в условиях современной армии неизбежность. *Варварская* по сути своей структура при ослабленной работе по укреплению уставной воинской дисциплины стала заслоном для настоящей *дикости*, когда каждый новый призыв, особенно набранный в регионах, где сильна национальная и клановая сплоченность, старался бы захватить лидерство

в подразделении, игнорируя уставные и неуставные правила и традиции. Так что...

«Дедовщина» – это рай,
Только зубы собирай [9].

-
1. ФА УрГУ. Ед. хр. 4. Оп. 2. № 512; Ед. хр. 11. Оп. 2. № 2.
 2. Там же. Ед. хр. 4. Оп. 1. № 423; Ед. хр. 16. Оп. 2. № 200; Ед. хр. 21. Оп. 7. № 49.
 3. Там же. Ед. хр. 16. Оп. 1. № 443; Оп. 5. № 2; Ед. хр. 18. Оп. 2. № 19.
 4. Там же. Ед. хр. 1. Оп. 4. № 290; Ед. хр. 8. Оп. 3. № 53; Оп. 4. № 27; Оп. 5. № 28; Ед. хр. 10. Оп. 1. № 304; Ед. хр. 11. Оп. 1. № 60; Ед. хр. 12. Оп. 3. № 41; Ед. хр. 16. Оп. 1. № 308; Оп. 2. № 229; Ед. хр. 18. Оп. 2. № 60; Оп. 9. № 37.
 5. Там же. Ед. хр. 3. Оп. 5. № 397; Ед. хр. 8. Оп. 3. № 52; Оп. 4. № 12; Ед. хр. 11. Оп. 2. № 59.
 6. Там же. Ед. хр. 1. Оп. 1. № 19; Ед. хр. 3. Оп. 3. № 282; Ед. хр. 4. Оп. 1. № 421; Ед. хр. 10. Оп. 1. № 321; Ед. хр. 16. Оп. 1. № 89. Ед. хр. 16. Оп. 2. № 2007. Ед. хр. 18. Оп. 3. № 55. Ед. хр. 19. Оп. 4. № 55.
 7. Там же. Ед. хр. 11. Оп. 1. № 56. Ед. хр. 16. Оп. 2. № 77.
 8. Там же. Ед. хр. 10. Оп. 1. № 236. Ед. хр. 12. Оп. 3. № 65; Ед. хр. 16. Оп. 1. № 275.
 9. Там же. Ед. хр. 11. Оп. 1. № 15; Ед. хр. 16. Оп. 1. № 169; Оп. 2. № 58.

С. В. Мошкин*
г. Екатеринбург

Окопные листовки как жанр военной пропаганды

Почти все крупномасштабные войны XX века сопровождались пропагандистскими усилиями воюющих сторон с целью деморализовать и разложить изнутри вражескую армию, склонить солдат неприятеля бросить оружие и сдаться в плен.

В годы Второй мировой войны на этом поприще особо преуспела нацистская Германия, «ибо пропаганда, – считал А. Гитлер, – является тем же орудием борьбы, а в руках знатока этого дела – самым страшным из орудий» [1, с. 149]. К моменту вторжения на советскую территорию в немецких войсках, предназначенных к войне на Восточном фронте, было сформировано девятнадцать рот пропаганды и шесть взводов военных корреспондентов СС. В их состав входили военные журналисты, пере-

* Мошкин Сергей Вячеславович – доктор политических наук, главный научный сотрудник Института философии и права УрО РАН (г. Екатеринбург).

© Мошкин С. В., 2009

водчики, персонал по обслуживанию пропагандистских радиоавтомобилей, сотрудники полевых типографий, специалисты по изданию и распространению антисоветской литературы, плакатов, листовок [2, с. 294].

«Искусство» нацистской пропаганды строилось на принципах, изложенных Гитлером:

- «пропаганда должна обращаться только к массе»;
- «пропаганда должна воздействовать больше на чувство и лишь в очень небольшой степени на так называемый разум»;
- «излагать идеи кратко, ясно, понятно, в форме легко запоминаемых лозунгов»;
- «чтобы лжи поверили, необходимо ее пропагандировать самым односторонним, грубым, настойчивым образом» [1, с. 150–155].

Отличительной чертой нацистской пропаганды было ее особое стремление к примитивизации в расчете на малообразованные и политически неопытные массы. «Всякая пропаганда, – писал Гитлер, – должна быть доступной для массы; ее уровень должен исходить из меры понимания, свойственной самым отсталым индивидуумам из числа тех, на кого она хочет воздействовать... А раз дело идет о пропаганде во время войны, ...то ясно, что пропаганда должна быть максимально проста» [Там же, с. 150].

Самым простым и эффективным средством морально-психологического разложения советских войск в условиях войны стали немецкие пропагандистские листовки.

В «Предложениях по составлению листовок для войск противника» министр пропаганды И. Геббельс напоминал свои подчиненным, что для пропагандиста в его работе все средства хороши, если они способствуют достижению цели: «Пропаганда разложения – грязное дело, не имеющее ничего общего с верой или мировоззрением. В этом деле решающим является только сам результат. Если нам удастся завоевать доверие противника... и если нам удастся проникнуть в души солдат противника, заронить в них разлагающие их лозунги, – совершенно безразлично, будут ли это марксистские, еврейские или интеллигентские лозунги, лишь бы они были действенны!» [3, с. 356].

Листовки изготавливали в огромном количестве и ассортименте. Все они, как правило, были отпечатаны на простой газетной бумаге, в черно-белом исполнении, с текстом на одной стороне и рисунком (или фотографией) на другой. Изредка встречались листовки с дополнительным оттиском красного цвета, подчеркивающим важность того или иного элемента листовки, будь то рисунок или политический лозунг. О масштабах

тиражей можно судить по одной только записи Геббельса, сделанной им в своем дневнике в июне 1941 года: «Около 50 млн. листовок для Красной Армии уже отпечатано, разослано и будет разбросано нашей авиацией...» [4, с. 290].

Первоначально листовки изготавливались централизованно в Германии, однако, по мере продвижения германских войск в глубь советской территории, их производство было налажено непосредственно в войсках, а также в трофейных советских типографиях. Судя по лексике, конструкциям фраз, используемым художественным приемам, тексты листовок писались людьми, для которых русский язык был родным.

В отличие от пропагандистских плакатов, адресованных населению оккупированных территорий, «окопные» листовки, предназначенные для распространения в зоне боевых действий советских войск, отличались небольшим форматом – размером с почтовую открытку. Такие листовки было удобнее разбрасывать с самолетов над позициями противника, а диверсантам – переносить на себе за линию фронта для распространения в тылу Красной Армии. Наконец, такую листовку любому красноармейцу было проще поднять с земли и незаметно от глаз политкомиссаров положить в карман.

Характерная особенность «окопных» листовок: практически все они одновременно служили пропуском для добровольного перехода бойцов и командиров РККА на сторону германских войск. Текст пропуска на русском и немецком языках особо очерчивали в листовке. В начальный период войны он выглядел обычно так:

ПРОПУСК. Предъявитель сего, не желая бессмысленного кровопролития за интересы жидов и комиссаров, оставляет побежденную Красную Армию и переходит на сторону Германских Вооруженных Сил. Немецкие офицеры и солдаты окажут перешедшему хороший прием, накормят его и устроят на работу. Пропуск действителен для неограниченного количества переходящих на сторону германских войск командиров и бойцов РККА*.

Рядом печатался аналогичный текст на немецком языке, вероятно, для того, чтобы сдававшийся в плен красноармеец был уверен, что его намерения будут правильно поняты немецкими солдатами.

Весной 1943 года, когда в составе германской армии появились коллаборационистские военные формирования из числа граждан СССР, органы пропаганды Третьего Рейха начали адресовать бойцам многонациональной Красной Армии листовки-пропуска следующего содержания:

* Здесь и далее приводятся тексты немецких пропагандистских листовок из коллекции автора статьи.

Пропуск действителен для неограниченного числа командиров, бойцов и политработников РККА, переходящих на сторону Германских Вооруженных Сил, их союзников, Русской Освободительной Армии и украинских, кавказских, казачьих, туркестанских и татарских освободительных отрядов.

Основные тезисы «листовочной» пропаганды были разработаны фашистами еще до начала военных действий против Советского Союза: «...никого антисоциализма, никакого возвращения царизма; не говорить о расчленении русского государства (иначе озлобим настроенную великорусски армию); против Сталина и его еврейских приспешников; земля – крестьянам... Резко обвинять большевизм, разоблачать его неудачи во всех областях. В остальном ориентироваться на ход событий...» [5, с. 13].

Следуя этим установкам, Советская власть, большевистская партия и ее руководство подвергались со стороны немецких пропагандистов уничижающей критике. Начавшаяся война подавалась ими как освободительная миссия германской *народной* армии, борющейся против варварства большевиков. Успехи вермахта в их трактовке были неизбежны не только потому, что большевистское руководство показало свою полную несостоятельность, но и потому, что Красная Армия не хочет и не может воевать за интересы ВКП(б):

Командиры и бойцы Красной Армии! Ваше положение безнадежно. Все теснее сжимается кольцо германских войск вокруг вас. Вам не хватает боеприпасов, снабжения и продовольствия, ваши правители и вожди ни к чему не способны, бегут и оставляют вас на произвол судьбы. Многие из вас комвласть до сих пор угнетала и лишала всех прав, теперь же она пользуется вами для защиты своего режима. Ваша борьба бесполезна! Разве это допустимо, чтобы ваше начальство из упрямства все еще беспощадно гнало вас на неизбежную смерть? Нет – вам ваша жизнь дорога! Сохраните же ее для лучшего будущего и для ваших семей. Переходите к немцам – там вас ждет хорошее обращение и пропитание, а также скорое возвращение на родину.

«Враги Сталина – наши друзья!»

Особые усилия немецкой пропаганды были сосредоточены на фигуре И. Сталина. В одной из листовок привычная аббревиатура «СССР» расшифровывалась как «Смерть Сталина Спасет Россию». Тут же карикатура: пролетарский молот ударяет Сталина по голове, а крестьянский серп приставлен к его шее.

В другой листовке карикатурный Сталин с хищническим оскалом строгаёт гробы, на гробах – номера погибших дивизий и армий. Подпись под рисунком: «Батюшка Сталин заботиться о своих дивизиях...».

В июле 1941 года под Витебском командир батареи 14-го гаубичного артиллерийского полка 14-ой бронетанковой дивизии Яков Джугашвили попал в плен. Для немецких пропагандистов это стало настоящей удачей. Еще бы! Сын самого Сталина, живой и невредимый, оказался в немецком плену. На этом была развернута целая пропагандистская кампания. В срочном порядке изготовили листовку «*А вы знаете, кто это?*», где были помещены фотографии Якова в окружении немецких офицеров. На обратной стороне следовал текст:

Это Яков Джугашвили, старший сын Сталина... Он сдался в плен, потому что всякое сопротивление Германской Армии отныне бесполезно! Следуйте примеру сына Сталина – он жив, здоров и чувствует себя прекрасно. Зачем вам приносить бесполезные жертвы, идти на верную смерть, когда даже сын вашего верховного заправили уже сдался в плен. Переходите и вы!

Такие листовки тысячами были разбросаны с немецких самолетов. Одну из них в специальном, опечатанном сургучом, конверте доставили с фронта по поручению Жданова лично Сталину. А через несколько дней появилась новая листовка. В нее был включен текст письма, написанного как будто рукой Якова: «Дорогой отец, я вполне здоров, буду отправлен в один из офицерских лагерей в Германии. Обращение хорошее. Желаю здоровья, привет всем. Яша» [6, с. 507].

Сталин, похоже, поверил тогда в измену сына, и можно только догадываться, какой эффект произвела эта листовка на отступающие советские войска.

Однако это было еще не все. Немцы, используя факт пленения Якова, пустились на откровенную фальсификацию. Была изготовлена листовка «*Вслед за сыном Сталина сдался в плен и сын Ворошилова*». Там же размещалась карикатура, на которой И. Сталин и К. Ворошилов трусливо выглядывают из-за кремлевской стены. У стены – немецкий солдат с табличкой в руках: «Здесь сдаются в плен». Плененный Яков Джугашвили с распростертыми объятиями приветствует Сергея Ворошилова. За спиной Сергея – целая колонна детей кремлевских сановников, идущих к немцам. Ниже карикатуры была напечатана небольшая пропагандистская «поэма»:

Сталин-сын:
Вот и ты в плену, Сережа.
Здравствуй, друг души моей.

Ворошилов-сын:
А за мной идет в плен тоже
Хвост из красных сыновей.
Вот, гляди, разоруженный
В плен идет и сын Буденный.
А за ним, отбив свой срок,
Тимошенковский сынок,
А за ними и другие
Для спасения России
Бодро к немцам в плен идут,
На папаш своих плюют... [7, с. 8].

Уничжая Сталина, немцы прибегали и к более изощренным способам пропаганды. Они изготавливали, например, провокационные листовки, написанные якобы командирами и комиссарами РККА для тех своих бойцов, которые, искренне сражаясь за социализм, не могли не видеть порочные черты сталинского режима. В них говорилось: «Сам Ленин не желал, чтобы Сталин стал его преемником. Ленин не доверял Сталину и чувствовал, что при нем Советский Союз погибнет... В наших руках оружие, и мы сбросим проклятое сталинское иго!» [8, с. 281].

Для большей достоверности некоторые из таких листовок были построены на подлинных цитатах из знаменитого «Письма к съезду» Ленина и снабжались лозунгами «*За дело Ленина! Долой Сталина! За ленинский социализм!*». Там можно было встретить и переделанные слова известной советской песни военных лет:

Вставай, страна огромная,
Вставай на смертный бой
С трусливой кликой Сталина,
С презренною ордой.
Пусть ярость благородная
Вскипает, как волна.
Открой глаза, свободная
Советская страна [9, с. 14].

Даже союзнические отношения СССР с Великобританией и США нацистская пропаганда вменяла в вину Сталину, пытаясь доказать, что эта война для советских солдат является войной за чужие интересы. Трудящиеся России, убеждали немцы, – не враги Германии. Враги Германии – Сталин и его приспешники, вступившие в сговор с англо-амери-

канскими капиталистами. Поэтому защищать сталинский режим на деле означает оказывать поддержку мировой буржуазии.

Красноармейцев целенаправленно подводили к мысли, что дружба с англо-американскими капиталистами окончательно обнаружила антинародную сущность политики Сталина, для которого его личные интересы и интересы его капиталистических союзников неизмеримо важнее интересов и нужд народов России. А потому:

Война будет окончена только после уничтожения большевизма. Никакие компромиссы невозможны. Не гибни напрасно, не поддерживай зря обреченный на гибель режим Сталина! Помоги его свергнуть! Откажись его защищать. Смерть Сталина спасет Россию! Враги Сталина – наши друзья!

Пропагандисты рейха внушали обороняющейся Красной Армии, что победа Германии, которая уже предрешена, – это только вопрос времени, и, соответственно, смерть Сталина сделает Россию свободной и благополучной страной.

«Жиды – вечные враги вашего народа!»

Не меньше усилий нацистские пропагандисты приложили к разжиганию в красноармейской среде самого примитивного, буквально-таки животного антисемитизма. Фашисты, чья ненависть к евреям носила патологический характер, видели в них особый класс, который фактически господствует в СССР. Нацистская пропаганда утверждала, что большевистская партия и ее карательные органы – ГПУ–НКВД – на самом деле являются марионетками в руках всемирного еврейского заговора, цель которого – порабощение народов мира. Евреев обвиняли в том, что начавшаяся война была развязана по их инициативе; что они являются нацией-паразитом, живущей за счет других; что евреи, захватив власть в России, создали советскую тюрьму народов. Вывод из всего этого делался следующий: большевизм и еврейство есть одно целое. И то, и другое является врагом народов России и подлежит уничтожению.

Вот некоторые цитаты из нацистских листовок, которыми засыпали окопы советских солдат:

Жиды самые подлые, самые опасные грызуны, подтачивающие основы нашего мира. Ты борешься за них, в бесчисленном количестве жертвуешь добром, здоровьем, жизнью, для того чтобы они и дальше могли объедаться в тылу и набивать себе карманы.

Только когда последний жид будет изгнан из твоего отечества, настанет мир. Бей жидовское отродье! Уничтожай этот бич человечества, и ты этим закончишь войну!

Ассортимент антисемитских листовок был, пожалуй, самым обильным в арсенале пропагандистов рейха. Здесь использовались различные приемы и средства идеологического разложения советских солдат – от примитивных лозунгов типа *«Бей жида-политрука, рожка просит кир-пича!»* до пламенных воззваний начать новую, на этот раз – антибольшевистскую-антиеврейскую революцию:

Бойцы, командиры и политработники! Ваш святой долг начать вторую революцию за счастье Родины, Ваших семей. Знайте, что победа за Вами, так как оружие в Ваших руках. Спасайте Отечество от жидовского хама! Долой предателей России – жидовских пособников! Смерть жидовскому большевизму! Вперед, за свободу, за счастье и жизнь!

Не гнушались немецкие пропагандисты и так называемыми «легкими» жанрами: карикатурой, незамысловатыми юмористическими стихами. Они легко запоминались и при случае пересказывались другим. Надо полагать, что со своими пропагандистскими задачами сатирические жанры, в силу их нарочитой примитивности и образности, справлялись не хуже рационально выверенных пропагандистских материалов. Их сила заключалась в особом эмоциональном воздействии на читателя.

К примеру, в одной из листовок был помещен карикатурный рисунок еврея-кузнеца. Тут же подпись: «Разве такое бывает? Нет! Жид никогда сам не работает!» Далее следовало саркастическое обращение к красноармейцу: «Работай и сражайся и дальше за жида, чтобы он в тылу мог спокойно продолжать загонять товары и набивать себе карманы».

Немецкими военными пропагандистами был даже придуман некий поэтический герой – русский бывалый солдат Фома Смыслов, который дает житейские советы и наставления молодым красноармейцам. В своем заветном слове дед Фома – этакий народный сказитель – вспоминает, какой могучей и богатой была Русь, пока «в Кремле не завелся жид». Он-де, жид, и развязал эту войну, поссорив русских с немцами, сам спрятался в тылу и гонит оттуда ребят на бойню. Заканчивается «Завещание» Фомы словами:

Нам с немцем спорить не о чем, мы много славных лет
Живали с ним соседями, видали вместе бед.
Мы били дружно с немцами не раз наших врагов,
Но не было в правительстве тогда у нас жидов!
Послушайте, ребята, что завещал мне дед:
«Земля наша богата, жиду ж в ней места нет!»

«Новая жизнь без каторжных колхозов!»

Деятельность сталинского руководства в 1920–1930-х годах давала нацистам богатую пищу для критики советских порядков. Раскулачивание, массовые репрессии и голод, насильственная коллективизация, гонения на церковь, стахановщина и соцсоревнование – все эти темы так или иначе обыгрывались немецкой пропагандой, адресованной бойцам и командирам Красной Армии. «Запомните! – писалось в одной из пропагандистских листовок. – Германия ведет борьбу не против русского народа, а против вашего жидо-коммунистического правительства, которое принесло вам много горя и несчастья». На листовке рисунок: пролетарий с крестьянином, закованные в кандалы, сторбившись под тяжестью ярма, идут под конвоем чекиста-еврея. Подпись: *«Такой была советская свобода»*.

Зная, что основную массу красноармейцев составляли выходцы из крестьян – самого обездоленного и обиженного Советской властью сословия, немецкие пропагандисты сделали одним из главных пунктов своей программы обещание ликвидировать колхозы и вернуть крестьянам единоличные хозяйства. Пропагандисты Третьего рейха твердили о том, что германский солдат несет в Россию *землю и волю*.

Надо признать, пропагандистский натиск приносил свои результаты: нередко в советских деревнях немцев встречали хлебом-солью как освободителей от колхозов, налогов и репрессий. Однако суть «нового аграрного порядка» крестьяне оккупированных территорий поняли довольно быстро: колхозы так и не были ликвидированы, немецкие власти их просто переименовали в общинные хозяйства. Крестьяне не получили индивидуальных земельных наделов и обязаны были обрабатывать общинные земли под строгим надзором управляющего, назначаемого оккупационными властями. Уклонистов от общих работ ожидало суровое наказание военного суда. Весь урожай поступал в распоряжение немецких властей, а крестьяне за свою работу получали плату. Размеры и формы оплаты устанавливались по усмотрению местных начальников.

В общем, ничего нового по сравнению с большевистской властью немецкий «новый порядок» крестьянам не дал: те же принудительные общественные работы, изъятие излишков, репрессии, голод и нищета. Вековая мечта земледельца о владении личным куском земли так и не осуществилась.

Между тем, немецкие фронтовые листовки откровенно лгали, потирая красной краской глаза: «*Торопитесь! Немцы в занятых ими областях уже приступают к разрешению земельного воп-*

роса. Красноармейцы, не опоздайте, иначе вы останетесь без земли!» Тут же рисунок в стиле «пропаганды разложения». На одной половине рисунка – идиллическая картина сытой крестьянской жизни, полной благополучия и семейного счастья: улыбающийся крестьянин в обнимку с красавицей-женой сидят в полисаднике у собственного дома, рядом в траве маленький ребенок играет с козленком. На другой половине – израненный боец, обливаясь кровью, корчится в предсмертных судорогах. Подпись: *«Красноармеец, выбирай! Смерть или жизнь».*

«Вы будете у нас встречены, как товарищи»

На третьем году войны тональность нацистских пропагандистских листовок существенно изменилась. В них постепенно исчезли, особенно после Сталинградской битвы, тезисы о непобедимости германской армии, о бесперспективности и бессмысленности сопротивления ее боевой мощи. Теперь все чаще, агитируя красноармейцев сложить оружие, военные пропагандисты рейха играли на самых уязвимых человеческих чувствах, апеллируя к инстинкту самосохранения солдат. Тяготы армейского быта, холод, недоедание, жестокость командиров, страх быть убитым, усталость и недосыпание – все это становилось темами пропагандистских мероприятий по разложению советских войск.

Зачем страдать? Все ужасы фронта можно прекратить в один момент: «Достаточно поднять обе руки и крикнуть: “Сталин капут!” или “Штыки в землю!”» И тебе гарантировано «хорошее обращение, питание и возможность устроиться на работу по специальности».

Эксплуатируя чувство тоски по родному дому, пропагандисты германской армии обращались к красноармейцам:

Почему Вам, бойцам и командирам, пробывшим на фронте уже три года, не предоставляют короткого отпуска домой к семье? Да только потому, чтобы Вы не знали и не видели, что творится в тылу и Вашем доме. Три года Ваши жены и дети не знают сытого дня, а города и села переполнены жидами-спекулянтами, которые живут за счет труда Ваших семей.

Не забывали специалисты по «пропаганде разложения» и эротические темы, дабы вызвать у красноармейцев чувство ревности и боли за оставшихся в тылу жен и дочерей. В той же листовке читаем: «Эти жиды-спекулянты принуждают русских и украинских женщин и девушек, жен командиров и красноармейцев за кусок хлеба продавать им свое тело».

Для деморализации красноармейцев сотрудники Геббельса публиковали в листовках информацию о командирах РККА, безнаказанно занимавшихся в тылу пьянством и развратом, в то время как на передовой

любой солдат за малейший проступок мог быть приговорен к смертной казни. Для большей убедительности в листовках указывались имена казненных военнослужащих, названия и номера воинских частей. Советские солдаты рисовались здесь невинными и молчаливыми жертвами бесчеловечных поступков своих офицеров.

Так, в одной из листовок с характерным названием «Быль» рассказывалось, как молоденький красноармеец нечаянно поранил два пальца при прыжке в окоп. Его товарищи видели, что это был несчастный случай. Однако бедолагу приговорили к смертной казни как самострела. Сразу же вырыли яму, и на глазах у всего полка автоматчик пустил ему пулю в затылок. Текст листовки заканчивался словами: «Бойцы! Ни в чем не повинного вашего товарища расстреляли, как собаку. Вот вам благодарность, оказанная солдату на передовой позиции. А вот наш совет: спасайте вашу жизнь, переходите к нам».

Призывая красноармейцев сдаваться в плен, немецкие пропагандисты обещали солдатам то, в чем они больше всего нуждались: тепло, горячую пищу и главное – жизнь. Однако немцы не были бы немцами, если бы даже в пропагандистских листовках не публиковали инструкции для «будущих советских пленных» о поведении в немецком плену. Вот лишь некоторые пункты такой инструкции:

...Ты должен соблюдать идеальную чистоту в отношении твоих и доверенных тебе немцами вещей. Твое тело должно быть всегда чистым.

...Твое поведение должно быть дисциплинированным по-военному.

...В работе соблюдать чистоту и исполнительность. Мы требуем точность.

...За хорошее поведение и работу ты получишь особую награду.

«Разлагающие» листовки обильно снабжались фотографиями со сценами якобы беспечной жизни бывших красноармейцев у немцев. К примеру, в листовке, озаглавленной «Так живет твой товарищ в немецком плену», на фотографии был запечатлен мужчина в военной форме без погон, мирно читающий книгу лежа на кровати. Расслабленная поза человека, интерьер комнаты, заправленная бельем постель – все говорит об обстановке покоя, тепла и уюта. Под фотографией подпись, ради которой, собственно, и изготавливалась листовка: «После конца работы – ты сам хозяин своего времени. Хочешь, читай книгу, хочешь, спи, хочешь, гуляй! Ни на собрание, ни на субботник тебя не потащат».

Не стеснялись помощники Геббельса публиковать даже такие постановочные снимки: бывшие красноармейцы, переодетые в новые сукон-

ные бушлаты, играют на музыкальных инструментах и поют. У одного в руках гитара, у другого – мандолина, у третьего – баян. Остальные, приобнявшись, весело подпевают музыкантам.

Подобными листовками пропагандисты рейха всеми силами старались внушить красноармейцам, что пребывание в немецком плену не связано ни с какими рисками. Напротив, добровольно сдавшихся ожидают сытая жизнь, мирная работа и отдых, а особо отличившихся в труде – награда от германского командования.

* * *

А что же советская контрпропаганда? Надо признать, что в первые месяцы войны командование Красной Армии оказалось не готовым к активной работе против пропаганды нацистов. Более того, некоторые советские политработники вообще не считали нужным этого делать, полагая, что «в провокационном и авантюристическом характере, в лживости вражеской пропаганды – ее главная слабость... Поэтому-то в нашей пропаганде нет необходимости даже опровергать содержание вражеских листовок, ибо их опровергают сами фашисты своими делами: убийствами, грабежами, насилием» [10, с. 85].

Явная недооценка опасности немецкой «пропаганды разложения» позволила сотрудникам Геббельса на начальном этапе войны захватить инициативу. Первые ошеломляющие успехи вермахта подорвали у многих бойцов и командиров Красной Армии веру в возможность победы над Германией.

Однако уже с зимы 1942 года, после разгрома фашистов под Москвой, советская контрпропаганда приняла активный наступательный характер. Командование РККА выпустило ряд директив, предписывающих командирам и политработникам всех уровней всеми способами разоблачать немецкую пропаганду. По мере того, как среди красноармейцев стала распространяться информация об истинном положении советских военнопленных в немецком плену, действенность нацистской «пропаганды разложения» значительно поубавилась, а после 1943 года, с завершением коренного перелома в войне и массовым отступлением частей германской армии по всему фронту, и вовсе стала ничтожной.

1. Гитлер А. Моя борьба / пер. с нем. 1992.

2. См.: Ковалев Б. Н. Нацистская оккупация и коллаборационизм в России, 1941–1944. М., 2004.

3. Цит. по: Крысько В. Г. Секреты психологической войны (цели, задачи, методы, формы, опыт). Минск, 1999.

4. Откровения и признания: Нацистская верхушка о войне «третьего рейха» против СССР: Секретные речи. Дневники. Воспоминания. М., 1996.
5. Цит. по: *Ржевская Е. М.* Геббельс: Портрет на фоне дневника. М., 1994.
6. Цит. по: *Радзинский Э. С.* Сталин. М., 1997.
7. Цит. по: *Ковалев Б. Н.* Указ. соч., вклейка иллюстраций.
8. Цит. по: *Ковалев Б. Н.* Указ. соч.
9. Цит. по: *Ковалев Б. Н.* Указ. соч., вклейка иллюстраций.
10. Цит. по: *Юденков А. Ф.* Политическая работа партии среди населения оккупированной советской территории (1941–1944 гг.). М., 1971.

А. В. Снигирев
г. Екатеринбург

Дмитрий Goblin Пучков: проблема жанровой самоидентификации

Дмитрий Goblin Пучков на данный момент является одним из самых раскрученных творческих брендов. Не только DVD с узнаваемым логотипом и надписью «В переводе Гоблина», но и книги, компьютерные игры и сайт www.opcg.ru давно стали неотъемлемой частью отечественной масс-культуры. При этом большинство того, что создается или самим Дмитрием Гоблином Пучковым, или выходит из его творческой студии «Божья искра», является вторичными жанрами – переводы фильмов, написание текстов к компьютерным играм, тексты «по мотивам» («Братва и кольцо») или же «разговорам на заданную тему» («Мужские разговоры за жизнь», «За державу обидно»).

Как непосредственно в переводах («Привези только что-то очень смешное, но только в переводе Гоблина» «Две сорванные башни»), так и в книгах (издательство «Астрель» подзаголовком дает: «Книги в смешном переводе Гоблина»), а также на своем сайте (на www.opcg.ru выделена особая ветвь дискуссии «Вопросы Gobliny про переводы фильмов») Д. Goblin Пучков постоянно обращается к номинации того, чем он занимается.

В авторскую понятийную парадигму, связанную с жанром «перевода», входит достаточно много терминов, каждый из которых имеет свое особое значение. Перечислим основные из них: «правильный перевод»

(«правильный перевод от Гоблина»), «смешной перевод» («Альтернативный перевод», «Смешной перевод от Гоблина», «книги в смешном переводе Гоблина») «пересказ» («Авторский перевод», «Переведено за полчаса», «Десятый фильм за день», «Переведено в подвале общаги под одеялом»), «профессиональный перевод» («Дубляж», «Полный дубляж», «Многоголосый перевод», «Официальный перевод»).

Рассмотрим в обратной последовательности данные термины и их смысловое наполнение.

«Профессиональный перевод» для Д. Goblina Пучкова имеет двойное значение. С одной стороны, это переводы Михалева, Горчакова, Володарского («За все, что ими было сделано тогда, отношусь с уважением. С переводами этих людей я посмотрел лучшие фильмы из тех, что довелось видеть» [1]), с другой – переводы, осуществляемые профессиональными студиями. И если в первом случае оценка положительная, хотя с небольшими оговорками («Однако сейчас на дворе совсем другие времена. И планка качества стоит на совсем другой высоте» [Там же]), то во втором исключительно отрицательная, автор проводит даже сравнение с песней группы Nirvana, из которой изъят голос Курта Кобейна и заменен на голос Филиппа Киркорова. Одна из важнейших претензий к такого рода переводам Д. Goblina Пучкова в том, что в них нет адекватного перевода ненормативной лексики («А правда, что пьяные матросы изъясняются как на светском рауте?» – спрашивает один из героев «Двух сорванных башен»), в то время как сам он настаивает на полном переводе данного рода лексики.

«Пересказ» является, по мнению Д. Goblina Пучкова, результатом своеобразия российского кинорынка, когда «человек одевал наушники, включал видик, смотрел фильм и по ходу дела переводил... В результате получает не перевод, а приблизительный пересказ» [Там же]. Кроме того, играет роль качество копии (обычно это так называемая «экранка»), большое количество переводимых фильмов в день и так далее. Прибегая опять к экспрессивной оценке, Д. Goblin Пучков имитирует речь такого переводчика: «Копия была – отстой, ни фига не разобрать, плюс ребята в комнате бухали, я сам два стакана принял, но все равно три фильма перевел» [Там же].

«Смешной перевод» явился авторской находкой Д. Goblina Пучкова и вскоре породил множество эпигонов (самый известный – «Терминатор» в переводе Хоббита и «Ночной базар» в переводе автора книги, легшей в основу сценария, – С. Лукьяненко). Первым таким переводом стала работа с первой частью трилогии «Властелин колец» (режиссер Питер

Джексон), которая стала называться «Братва и кольцо». Произведение, полностью пародирующее тот или иной текст целиком, – не редкость, и на текст Дж. Р. Р. Толкина таковые неоднократно писались (самое известное – «Тошнит от колец» Д. Кении и Г. К. Бэрда). По замыслу Д. Goblina Пучкова, это был «стеб над кривыми переводами доморощенных “переводчиков” и дебилами, которые обожают кривые “авторские переводы”. Народ решил, что это “смешной перевод”. И произведение немедленно зажило своей собственной жизнью, вне зависимости от моих желаний» [Там же]. Впоследствии автор закрепил и повторил этот успех, не только переработав все три части «Властелина колец», но и другие «культовые фильмы» – «Матрицу» и первую часть «Звездных войн», а затем издал в виде книг свои переводы «Властелина колец».

«Правильный перевод» для Д. Goblina Пучкова – очень важное понятие, он даже попытался определить, почему перевод должен быть именно таким, и дать его определение. Для начала он определяет свою роль как переводчика: «Я считаю, что фильм снимает режиссер по задумке сценариста. А задача переводчика – переводить, а не стоять из себя цензора» [Там же]; «Закадровый перевод в один голос считаю наименьшим злом. Он позволяет сохранить оригинальные голоса актеров, а это очень важно для правильного восприятия фильма». А затем уже дает свое определение того, чем он занимается: «Правильный перевод – это перевод за кадром в один голос. А лучший закадровый перевод – это такой, который перестаешь замечать через пять минут после начала просмотра» [Там же]. Кроме того, переводчик не должен ничего пропускать при своей работе – в том числе и пресловутую «ненормативную лексику», необходимость которой в некоторых фильмах Д. Goblin Пучков отстаивает постоянно, указывая на ее стилеобразующую («Криминальное чтиво», «От заката до рассвета») или сюжетообразующую функцию (полнометражный «Саус Парк»).

Таким образом, мы видим, как, выстраивая парадигму терминов, связанных с переводами, Д. Goblin Пучков дает возможность всем, кто знакомится с его творчеством, сделать однозначный вывод. А именно – вывод о том, что именно тот тип перевода – «правильный перевод» – которым занимается он, является наиболее верным и, допустим тавтологию, «правильным». Но насколько данная проблема на самом деле связана с эстетической позицией автора? Тип творческой личности Д. Goblina Пучкова, направленный прежде всего на саморекламу (о чем говорят, например, выбор фотографий для книг – скажем, для издания «Братвы и кольца», «Двух сорванных башен» и «Возвращения бомжа» автор

снялся в немецкой каске времен Первой мировой войны и тельняшке), дает возможность предположить, что эстетическая позиция тут является, скорее, поводом, чем причиной терминологического спора. Необходимо учитывать и то, что автор переводит достаточно популярные у среднестатистического зрителя жанры – боевики, триллеры, фантастику, комедии, полнометражные мультфильмы и сам признается, что некоторые другие жанры ему недоступны («Шекспира переводить не способен – ни познаний соответствующих, ни требуемых умений нет» [1]). Следовательно, проблема жанрового самоопределения для Д. Goblina Пучкова является своеобразным рекламным ходом, подводящим зрителей (читателей) к однозначному выводу о том, что фильмы необходимо смотреть именно в «правильном переводе».

1. URL: <http://oper.ru/torture/print.php?t=1045689061>

Т. А. Снигирева, А. В. Подчиненов
г. Екатеринбург

Номинации «черновикового художественного сознания» в современной литературе*

В современной текущей литературе наблюдается откровенная авторская «вольность» при жанровой номинации произведений (текстов, как сейчас порой предпочитают говорить даже сами писатели). Это влечет за собой неопределенность научной интерпретации и читательской рецепции. Одна из причин – размытость границ между документально зафиксированным фактом и его художественным осмыслением в современной беллетристике. Весьма явно суть проблемы обнаруживает себя на материале малой прозы, опубликованной в российской журнальной периодике за 2007 год. В данной статье предпринята попытка выделить основные аспекты возможностей и ограничений эстетической результативности синтеза литературы *fiction* и *non fiction*, приводящих к повы-

* Работа выполнена в рамках комплексного интеграционного проекта УрО–СО РАН «Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы в системе контекстуальных и интертекстуальных связей (национальный и религиозный аспекты)».

© Снигирева Т. А., 2009

© Подчиненов А. В., 2009

шенной субъективности, вплоть до метафоричности жанровых определений, что является своеобразным знаком уровня письма, характерного для нынешнего состояния прозаической малой формы.

Нам уже доводилось писать о процессе художественной легитимизации маргинального жанра записных книжек в литературе последней трети XX века, ощущаемого в XIX веке в качестве документального и подсобного [1, с. 215–221]. Формально писатели и XIX, и XX веков обозначают свои записи «для себя» весьма традиционно: записная книжка, рабочая тетрадь, дневник. «Смута» возникает со стороны исследователей при попытке жанровой характеристики и фиксации результатов «черновикового художественного сознания» [2]. Так, например, отсутствие оформления записных книжек как целого, фрагментарность, эпизодичность, временная дискретность, смысловая пестрота, совмещение в пространстве текста бытовой личности и авторской, «эстетическая непричесанность», несовпадение авторского целеполагания (чаще всего нежелание публиковать) и читательского восприятия опубликованного как текста, завершённого самой жизнью, обуславливает метафоричность и оценочность в номинации жанра, самое «спокойное» из которых – «творческая лаборатория».

В литературоведческих работах можно встретить различные определения записных книжек и тетрадей: у Достоевского – «творческие рукописи», «творческие дневники», «дневник для себя», «летопись духовной жизни», «ценный материал»; у Чехова – «бессмертные черновики», «черновой жанр», «книжка эмбрионов», «черновик черновика», «идеографические знаки», «драгоценное свидетельство... духовной жизни», «загадочная книга», «поэтическое хозяйство», «тихая книга», «редкостный жанр»; у Хлебникова – «поэтическая обсерватория»; у Ахматовой – «листки из дневника», «новеллы», «бесценный материал»; у Твардовского – «автобиографическое повествование», «последняя книга художника», «литературная хроника», «сплав дневника и тетрадей», «история великой души»; у Платонова – «плод независимого философствования»; у Ерофеева – «малый миф»; у Довлатова – «книга небывалого жанра», жизнь, превращённая в «соло на ундервуде» и проч.

Однако современная литературная ситуация, отражённая в публикациях «толстых» журналов, свидетельствует о смене номинационных парадигм: «смута» исследовательских поисков переросла в авторские инновации. Приведем только несколько случайных, на первый взгляд, примеров писательских жанровых номинаций малой прозы: «рассказики»,

«виньетки», «дембельский альбом», «записки из бутылки», «миниатюры», «короткие рассказы из жизни», «из записей», «книга левой руки», «венки новелл», «парадоксы». Редакторская (то есть профессионально филологическая) стратегия обнаруживает себя в допуске того или иного текста в два традиционных для российского «толстого» журнала раздела: проза или публицистика. В некоторых журналах публицистическая часть стала называться «без вымысла» или «*non-fiction*», причем критерий отнесения произведения (порой хочется сказать «текстового материала») в тот или иной раздел весьма относителен. Таким образом, современный журнальный опыт свидетельствует о своеобразном смешении «художественного» и «документального» в эпоху эстетической исчерпанности постмодернистской литературы. В XIX веке эстетический критерий документального и художественного был четким: документальное, литературно не обработанное, «черновиковое» считалось эстетически ущербным, не достойным художественного произведения. Ф. М. Достоевский в знаменитой статье 1861 года «Г-н -бов и вопрос об искусстве», сочувственно встреченной многими критиками, писал: «А так как произведение нехудожественное никогда и ни под каким видом не достигает цели; мало того: более вредит делу, чем приносит пользы, то, стало быть, утилитаристы, не признавая художественности, сами же более всех вредят делу, а следственно, идут прямо против самих себя, потому что они ищут не вреда, а пользы» [3, т. 18, с. 79]. Еще раньше, давая показания следственной комиссии по делу петрашевцев, М. М. Достоевский, всегда разделявший мнения своего младшего брата, писал о том, что искусство не должно «в художественных образах воспроизводить действительную жизнь так, как она есть. Иначе это будут не произведения искусства, а вялые диссертации на заданную тему» [Там же, с. 263].

В XX веке было осуществлено несколько «наступлений» документального на художественное, и причины этой «атаки», как и результаты, были абсолютны различны. Так, идеологический дискурс соцреализма предполагал «правдивое изображение жизни в ее революционном развитии», которое, как известно, завершалось художественным мифотворчеством. В этом механизме открытая, нарочитая установка не только на «то, как было в действительности», но и на документ, подтверждающий реальность событий, была важнейшей частью художественной стратегии, о чем свидетельствуют такие канонические жанры соцреализма, как производственный роман и роман воспитания 1930-х годов. Именно рядоположение фактов и подбор документов создавали концепцию, в основе своей мифологизирующую реальность, изображающую еди-

ничное и исключительное в качестве типического. В философии и эстетике постмодернизма *non fiction* не столько противопоставляется, но подменяет собой *fiction*, что является косвенным результатом стратегии подмены произведения текстом, в рамках которой человек творящий заменяется человеком записывающим, человек пишущий – человеком фиксирующим. Фиксация «чернового и/или черновикового сознания» не становится приемом, как, скажем, в «Записных книжках» Вен. Ерофеева или С. Довлатова. Это – онтология постмодернистского текста в его сегодняшнем состоянии.

Симптоматично, что современная филология, рассматривая литературные явления, носящие маргинальный характер, все реже ставит вопрос о художественном статусе того или иного текста, равно как и вопрос о критериях, разграничивающих эстетически значимое и эстетически несостоятельное, что, например, характерно для информационно насыщенной, концептуально структурированной работы М. Михеева «Дневник как эго-текст (Россия, XIX–XX)». Размышляя о жанре литературного дневника, автор предлагает свою, разветвленную, сделанную по разным основаниям, в том числе и по типу отношения к реальности, классификацию писателей: «...на тех, кто пишет прежде всего о том, что действительно было (д), и тех кто доверяется фантазии, преимущественно выдумывает... (ф)... Последних авторов можно отнести к создателям *fiction*» [4, с. 206]. Классическая триада «реальность – литература – реальность» в данном случае уходит из филологической рефлексии, а вместе с ней и понятийный аппарат, связанный с категорией «художественный мир».

Между тем, категория «художественный мир» так же, как и система понятий, связанных с категорией жанра, может обнаружить смысло-содержательную ограниченность художественной значимости и эстетической оправданности перевода документа жизни в явление искусства. Перечисляя функции дневника (культурная память, завещание, релаксационно-терапевтическая, аутокогнитивная, и/или социализационная, культурно-игровая, квазидialogовая, гигиеническая), М. Михеев в ряду и рядом называет литературно-творческую, считая, что «так или иначе, всякий автор дневника неизбежно становится – хочет он этого или нет – своего рода сочинителем» [4, с. 16]. Таким образом, фактически любая «документация своей идентичности» (А. Эткинд) может претендовать на общественную и (что подразумевается) художественную статусность.

Слово, как известно, обладает способностью «проговариваться». Леонид Костюков в предуведомлении «От автора» к тексту, имеющему авторский жанровый подзаголовок «Триптих» и названному «Мало кто

оттуда выйдет», признается: «В последнее время я не сумел довести до конца довольно много прозаических начинаний. Возникло впечатление кризиса апробированных систем, тоска по чему-то новому, другому письму, другому способу диалога с читателем. Вряд ли мне удалось с первой попытки создать это новое, но, может быть, получилось выразить тоску» [5, с. 125]. После вербализации личностной установки становится очевидным, что заявленная автором жанрово-композиционная номинация – триптих – по определению не может быть реализована, текст будет разворачиваться (и разворачивается) как воплощение одной эмоции путем ее фрагментарной фиксации, в то время как принцип триптиха, так или иначе, предполагает наличие классического принципа сюжетно-композиционного построения: «тезис – антитезис – синтез». Называя свои опыты «Миниатюрами», Галина Жданова обнаруживает, кроме фрагментарности, еще одну, фактически обязательную черту современной малой прозы: преимущественное повествование от первого лица и постоянную, осуществляемую в процессе «документальных» свидетельств своего состояния попытку описания самого процесса письма (творчества): «Фразы набрасывались друг на друга, как волны. Каждой хотелось первой дотронуться до тела и проверить его на прочность. Чтобы не упасть и не захлебнуться, я быстро записываю их, и они успокаиваются» [6, с. 133]. Пермская писательница Нина Горланова, постоянный автор журнала «Урал», в течение нескольких последних лет публикует прозу, называемую с едва заметными жанровыми вариациями: «Всякое – разное. Из дневника писателя», «Короткие рассказы из жизни» или «Бр-тр. Из записей 2006 года». Для записей Н. Горлановой, всегда публикуемых журналом в разделе прозы, характерна непринужденная естественность повествования и установка на максимальную достоверность описания, рассчитанную на эффект узнавания читателем «своего» (мыслей, чувств, мелочей быта) в потоке повседневно. Эта проза – весьма показательный пример той границы, что возникает между документацией приватной жизни и частных фактов ее, которая может стать, а может и не стать явлением художественного порядка. Н. Горланова порой дает названия своим записям, тем самым оформляя их как художественно значимый и целостный фрагмент: «Сосед и сказки», «Мы все хорошие?», «Похмелье», «У Иверской», «Язвы эпиграмм», «Молитва моего внука (5 лет)». С точки зрения микрожанров, составляющих «записи», это чаще всего сценка, рассказ, зарисовка, скетч, афоризм. Порой повествование идет сплошным текстом, фрагменты отделены друг от друга пробелами, словно и не претендуя на литературную значимость: это всего лишь «бр-тр», даже не

дневник (даты то есть, то их нет), но реестр душевных и физических состояний. Однако и факт публикации «записей», и объяснение особенностей своего творческого отношения к реальности свидетельствуют о том, что сама писательница склонна осмыслять «Бр-тр» как литературное произведение: «Позвонила Марина Абашева. Ее аспирантка принесла главу по черновикам моим. – Так ты по десять раз переписываешь! А мы думали, что все из жизни» [7, с. 151]. И все же победа документального свидетельства над художественным миромоделированием проявляет себя на разных уровнях. Авторская личность, автобиографическая героиня «Бр-тр» открыто (и не в художественно игровом пространстве) совпадает с нарратором. Это – писательница, художница, живущая в Перми в коммунальной квартире, квартире, которая долгое время из-за соседа, скандалиста и пьяницы, является пространством повышенного напряжения и опасности. Подробно описан близкий круг автора. Муж – Слава Букур, с которым иногда публикуют совместные работы, внуки, приходящие в гости. Обозначен и свой литературный круг: Наташа Горбаневская, Сережа Костырко, Юра Фрейдин. Для текста в высшей степени присуща густота бытовых проблем (главным образом, безденежье и болезни), фиксируемая постоянно и подробно: «Сняла со сберкнижки последние 60 рублей, но не удержалась и купила за 10 рублей “Независимую” с нашей сказкой “Параллели”». Еще месяц назад она стоила 8 р.» [7]; «2 мая. Господи, помоги мне! Вчера я начала пить антибиотики (сумамед). Почки совсем сдают... Спаси меня, Господи!!!!!!!!!!!! Слава еще лег в больницу, а я одна не могу – в депрессию так и сносит, но пью в большом кол-ве фламид и держусь» [Там же]. В данном случае опасность превращения письма в «долитературную» (Р. Барт) реальность намечается, но во многих публикациях текущей журнальной периодики она очевидна.

Специфика современной авторской жанровой номинации в области малой прозы напрямую связана с ее структурно-содержательными особенностями, прежде всего, с характером соотношения фрагмент/целое и, как следствие, – типом графико-текстовой тактики литературы, создаваемой на границе «выдуманности» и «невыдуманности». Фрагментарность является безусловной эстетической нормой литературы потока сознания и литературы постмодернистского толка, но при том условии, что «соединение заведомо разнородных, нестыкуемых фрагментов провоцирует на то, чтобы прозреваемое целое виделось не как поток жизни, а как нечто многомерное, как несколько сюжетов, развивающихся в одно и то же время» [8, с. 244]. Фрагмент даст возможность «прозреть» целое, если он будет «отличаться концентрированной образностью» [Там же]. Между

тем, «сплошной» просмотр основных «толстых» российских журналов за 2007 год дает весьма симптоматичную картину: поэтика фрагмента, во-первых, связана с поэтикой черновика, во-вторых, являет собой «черновое сознание», но не всегда становится проекцией «черновикового художественного сознания». Характерен эпиграф Игоря Алексеева к его прозе «Как умирают слоны. Записки из бутылки», который можно поставить почти ко всем текстам, названным в нашей работе: «Я буду соображать до конца. И писать записки. И заталкивать их в бутылки. И бросать в море» [9, с. 119]. Жанровые этикетки на бутылках, бросаемых в море читательского восприятия, разнообразны только на первый взгляд. В сущности, их можно сгруппировать в три основных типа. Во-первых, это жанровые номинации словарно-справочного варианта. Например: Александр Балод, «Иронический словарь «Empire V». Или: в журнале «Урал», посвященном художникам-авангардистам, помещены тексты, жанрово номинированные следующим образом: «Терминариум – словник», «Рукописный журнал Экспериментальной художественной выставки на Сакко и Ванцетти, 23 (1982)», содержащий раздел «График популярности за текущую неделю». Традиции, как и причины (попытка внешней систематики разрозненных фрагментов), лежат на поверхности. Не случаен эпиграф из «Автобиографии» М. Павича, взятый Максимом Крокгаузом к тексту «Лексикографический невроз, или Словарь как способ поговорить»: «Я написал первый роман в виде словаря, второй в виде кроссворда, третий в виде клепсидры и четвертый как пособие по гаданию на картах таро. Пятый был астрологическим справочником для непосвященных» [10, с. 150]. Во-вторых, это номинации метафорического, игрового характера, в которых обозначения жанра порой входят в само название текста: Александр Жолковский, «Хорошо! Виньетки»; А. Битов, «От свиньи до свиньи, или О занятии не своим делом (Отчет к собственному юбилею)», «Апология Моськи, или О критериях и масштабах (Речь, не произнесенная на открытии Международной конференции, посвященной 500-летию рода Достоевских)»; Юрий Буйда, «Книга левой руки»; Катя Рубина, «Рассказики»; Людмила Петрушевская, «Парадоски»; Галина Жданова, «Миниатюры»; Ксения Голубович, «Роза и остальные. Маленькая трагедия»; Давид Лившиц, «Утешительный приз для аутсайдеров. Буколика». Наконец, третий, доминантный вариант – жанровые номинации, прямо нацеливающие на тип мышления фрагментом. Специфику этих названий можно назвать поэтикой «из»: Борис Гайдук, «Макароны по-францискански. Из “Книги о еде”»; Игорь Алексеев, «Как умирают слоны. Записки из бутылки»; Дмитрий Бавильский, «Курс молодого бойца. Из цикла

“Праздные люди”»; Олег Лекманов, «Из дембельского альбома»; Андрей Битов, «Из цикла “Обнуление времени”»; Леонид Зорин, «Письма из Петербурга. Эпистолярные монологи»; Галина Вайгер, «Музыка земли. Из венка новелл “Песня странника”»; Дмитрий Каролис, «Частная жизнь начала века. Из дневников и путевых тетрадей. 2001–2004 годы. Хроники»; В. Николаев, «Вся власть – приматам! Байки, высосанные из пальца»; Зоя Богуславская, «Действующие лица: 1990–2000-е. Из цикла “Невымышленные рассказы”»; Нина Горланова, «Короткие рассказы из жизни», «Всякое – разное», «Из дневника писателя», «Из записей 2006 года»; Евгений Арбенин, «Из интимного дневника».

Обращает на себя внимание излишняя «одетость», избыточная «упакованность» («*over dress*») современной малой прозы. Вычурность жанровой номинации сочетается и подкрепляется игрой не просто с формой, но и с техникой оснащения внешней конструкции текста. Ведется активная игра с эпиграфами, абзацами, шрифтами (подчеркивание, курсив, выделение и т. д. и т. п.), датировками, посвящениями, заголовками и подзаголовками, вплоть до тавтологии и плеоназма: «письма – эпистолярные монологи». Избыточность оформления становится принципом подачи текста и знаком, скорее всего, бессознательного стремления компенсировать определенную смысловую недостаточность. В такой ситуации не может не возникнуть проблема рецепционно-прагматического характера, долженствующая осмыслить причины не только активного создания, но и тотальной публикации текстов «чернового сознания» и текстов «нулевой степени письма» (Р. Барт) в современных изданиях. Некоторые из них лежат на поверхности. Прежде всего, это кризис, в котором находится отечественный «толстый» журнал, бывший основным элементом отечественного литературного процесса на протяжении двух веков. Ныне писатели предпочитают сразу же публиковать книгу. В журнал автор с именем нередко относит «остатки», которые не стесняется публиковать, поскольку у него есть свой читатель, интересующийся всем, «вышедшим из-под его пера». Молодым авторам проще дебютировать малой прозой, и это уже вариант «пробы пера», осуществляемой в «миниатюрах» и «рассказках». Однако именно малые жанры свидетельствуют о том, что в современной литературе грань документального и художественного не только сдвинулась в сторону свидетельства жизни, а не искусства, но и перешла эту грань. Для доказательства позволим себе две цитаты из текстов, опубликованных в разных журналах, первая цитата – в прозаическом, вторая – в публицистическом разделе:

6 июля 1977 года. Среда. / Подъем – 6:30. Отвел Таню в детсад – 7:35 – 8:10. / Редакция «Урала» – 9:00. Людмила Витязева вычитывает корректуру. Пришел Вадим Кузьмич – 9:25. / Ехал до Ревды с Олегом Капорейко, Маргаритой Гордеевой (синий «Москвич» 81–16, водителем Саша) 10:00 – 11:00. / Олег фотографировал памятник героям гражданской войны на кладбище и памятник в городе. / На обратном пути заехали в Дегтярск. Мама Олега угостила садовой земляникой и напитком с калиной. / Редакция «Урала» – 14:00. Сильный ливень с грозой 15:00 – 16:00. / Из редакции домой – 17:30. Чистил ковры пылесосом. Мама сварила щи с курицей и свежей капустой [11];

11 июля 2001 года. Зеленогорск... Прекрасные салаты в этом году уродились – Ольга сажает [12].

Отдать страницы «толстого» журнала текстам такого характера и качества еще несколько лет тому назад было невозможно.

Итак, анализ состояния малой прозы эпохи «излета» постмодернистского художественного мышления обнаруживает принципиальное различие эстетического критерия документально-необработанного и художественно-завершенного в классических и неклассических историко-литературных системах; показывает сложность фиксации органики и/или механистичности перевода/неперевода документа жизни в явление искусства, а также соотношения фрагмента и целого, актуализирует проблему графико-текстовой тактики литературы, создаваемой на границе «выдуманности» и «невыдуманности»; заставляет активнее подключать рецептивно-прагматический аспект исследования, вплотную подводящий к осмыслению причин написания и тотальной публикации текстов «черновикового художественного сознания» и «нулевой степени письма».

-
1. *Снигирева Т. А., Подчиненов А. В.* Жанровая структура записных книжек русских писателей // Пушкин. чтения – 2007 : материалы XII междунар. науч. конф. СПб., 2007.
 2. *Рудзиевская С.* Дневник писателя в контексте культуры XX века // Филол. науки. 2002. № 2.
 3. *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений: В 30 т. Л., 1972–1990.
 4. *Михеев М.* Дневник как эго-текст (Россия, XIX–XX). М., 2007.
 5. *Костюков Л.* Мало кто оттуда выйдет : триптих // Знамя. 2007. № 7.
 6. *Жданова Г.* Миниатюры // Нева. 2007. № 5.
 7. *Горланова Н.* Бр-тр: Из записей 2006 года // Урал. 2008. № 1.
 8. *Горалик Л.* Собранные листья // НЛЮ. 2000. № 2 (54).
 9. *Алексеев И.* Как умирают слоны. Записки из бутылки // Новый мир. 2007. № 5.

10. *Крокгауз М.* Лексикографический невроз, или Словарь как способ поговорить // Новый мир. 2007. № 6.
11. *Арбенин Е.* Из дневника // Урал. 2008. № 1.
12. *Каролис Д.* Частная жизнь начала века: Из дневников и путевых тетрадей. 2001–2004 годы : хроники // Нева. 2007. № 11.
13. *Достоевский Ф. М.* Материалы и исследования. Л., 1974. Т. 1.

Содержание

Раздел 5

ПРОЗА И ДРАМАТУРГИЯ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКОВ В АСПЕКТЕ СОВРЕМЕННОЙ ЖАНРОЛОГИИ

| | |
|--|-----|
| <i>Алексеева М. А.</i> «Изображая трагедию»: своеобразие драматургии братьев Владимира и Олега Пресняковых..... | 3 |
| <i>Антипина З. С.</i> Женские рассказы в пермской периодической печати конца XIX – начала XX вв. | 13 |
| <i>Белоусова Е. Г.</i> О двойственной природе горьковского слова («Жизнь Клима Самгина») | 19 |
| <i>Болотова Г. В.</i> Жанровые модификации современного женского текста Республики Коми..... | 24 |
| <i>Бреева Т. Н.</i> Жанровые границы историсофского романа в русской литературе XX века | 29 |
| <i>Брыкина Н. Ф.</i> Жанровая нестандартность поэмы Венедикта Ерофеева «Москва-Петушки» как следствие особенностей авторского сознания..... | 35 |
| <i>Бужан И. А.</i> Проблема жанрово-родовых номинаций произведений ненецких писателей Тюменской области в региональной критике..... | 42 |
| <i>Васильев Е. М.</i> Авторские жанровые обозначения в драматургии XX века..... | 48 |
| <i>Ветелина Л. Г.</i> Жанр «маленького романа» в прозе Леонида Зорина..... | 61 |
| <i>Виноградова В. В.</i> Функционирование жанра новеллы в малой прозе М. П. Арцыбашева | 76 |
| <i>Горбачевский Ч. А.</i> Авторская жанровая номинация русской каторжной прозы XX века..... | 82 |
| <i>Дзюмин Д. А.</i> «Представление на экране души»: о репрезентации как жанре неклассической поэтики (на примере текстов Бориса Поплавского)..... | 86 |
| <i>Дягилева Л. А.</i> Критическая проза В. Розанова: интерпретация и проблема жанровой номинации..... | 90 |
| <i>Загидуллина И. И.</i> Рассказы, которых не должно было быть (на материале «Колымских рассказов» В. Шаламова и «Записок из Мертвого дома» Ф. Достоевского) | 98 |
| <i>Зайцева Т. И.</i> Роман удмуртского писателя Г. Красильникова «Начало года» в восприятии критики | 102 |
| <i>Звягина М. Ю.</i> Феномен авторского жанрового определения в русской прозе второй половины XX – начала XXI века | 109 |

| | |
|---|-----|
| <i>Исхаков Р. Л.</i> Целеполагание как логическое основание жанрообразования | 114 |
| <i>Ишименева Е. А.</i> Жанровые особенности газетной рецензии в центральной и региональной прессе | 119 |
| <i>Кардапольцева В. Н., Чхетиани Н. С.</i> Полижанровость художественной литературы и поливариантность репрезентации женственности в социокультурном пространстве начала XX века | 124 |
| <i>Кириякова О. Г.</i> Публицистика начала XX века о политической власти в России (на примере произведений И. А. Бунина) | 132 |
| <i>Кислова Л. С.</i> Гендерный конфликт в гламурной прозе Оксаны Робски | 136 |
| <i>Козлов И. В.</i> Полижанровая природа советской научной фантастики 1920-х годов | 143 |
| <i>Красильников Р. Л.</i> Малые прозаические жанры в свете танатологической проблематики (на материале литературы Серебряного века) | 151 |
| <i>Крошина В. А.</i> Жанр биографии в творчестве В. Набокова («Дар», «Подлинная жизнь Себастьяна Найта») | 159 |
| <i>Кундаева Н. Н.</i> Отражение импрессионистской модели мира в жанровой парадигме ранней прозы И. Бунина | 166 |
| <i>Кутмина О. А.</i> Роман-музей, роман-саркофаг, роман-метро: концептуальное определение жанра | 173 |
| <i>Литовская М. А.</i> Содержательные основы жанровых номинаций прозы П. П. Бажова | 177 |
| <i>Маркова Т. Н.</i> Модификации романного слова на рубеже XX–XXI веков | 186 |
| <i>Пазникова А. Д.</i> Заглавие как жанромаркирующий фактор малой прозы (на материале цикла А. Т. Аверченко «Двенадцать портретов (в формате “Будуар”») | 189 |
| <i>Подлубнова Ю. С.</i> Жанр автобиографии в уральской литературе 1930-х годов | 193 |
| <i>Пономарева Е. В.</i> Подзаголовок как фактор интерпретации малой прозы 1920-х годов (к проблеме художественного синтеза) | 195 |
| <i>Попова А. В.</i> Модификация романной формы в прозе А. Кима (на материале романов «Белка», «Отец-Лес», «Поселок кентавров») | 199 |
| <i>Працгерук Н. В.</i> Роман-искушение Ю. Вяземского «Сладкие весенние баккуроты. Великий понедельник»: специфика жанровой номинации | 209 |

| | |
|---|-----|
| <i>Прокофьева О. С.</i> Книга «Старожилы: Меморат» | 214 |
| <i>Прохорова Т. Г.</i> Жанровые трансформации в автобиографической прозе Л. Петрушевской | 220 |
| <i>Селеменова М. В.</i> Проза Ю. В. Трифонова рубежа 70–80-х годов XX века в свете проблемы авторской жанровой номинации | 226 |
| <i>Симонова А. Н.</i> Своеобразие жанровых номинаций в прозе А. Кабакова | 231 |
| <i>Ставцева Е. М.</i> Особенности жанрово-стилевой трансформации современной уральской прозы | 236 |
| <i>Суетина А. И.</i> Трансформация жанра сказки в творчестве Ф. Сологуба | 244 |
| <i>Федорова Е. В.</i> «Проза поэта» как жанрово-родовой феномен (на материале «Повести о Сонечке» М. Цветаевой) | 250 |
| <i>Харитонов Д. В.</i> Жанр рассказа в творчестве В. П. Аксенова | 257 |
| <i>Харитонова Е. В.</i> Жанр пасхального рассказа в творчестве Л. Д. Зиновьевой-Аннибал | 263 |
| <i>Харитонова Ек. В.</i> Авторские определения жанров в драматургии Н. Новикова (Черешнева) | 268 |
| <i>Хасанов Р. Ф.</i> Доминанты жанра в романе Роберта Баимова «Кречет мятежный» | 275 |
| <i>Химич В. В.</i> «Мал мала меньше» Сигизмунда Кржижановского: стратегия и тактика жанра | 281 |
| <i>Якунина О. В.</i> «В запретном храме моей души...»: дневник и записки в прозе Юрия Мамлеева | 287 |

Раздел 6

ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА В АСПЕКТЕ ЖАНРА

| | |
|--|-----|
| <i>Ахманов О. Ю., Хабибуллина Л. Ф.</i> Жанровые стратегии Питера Акройда в романе «Процесс Элизабет Кри» | 296 |
| <i>Ивашкин С. Н., Панов С. В.</i> Имя текста / имя жанра / следствия буквы (к ре-деконструкции литературного письма) | 306 |
| <i>Казанкова К. В.</i> Эволюция образа моря в мифологии Г. Г. Маркеса | 310 |
| <i>Косарева А. А.</i> Феномен «авторского присутствия» в романах Г. К. Честертона («Человек, который был Четвергом» и «Жив-человек») | 316 |
| <i>Маркин А. В.</i> Методология и идеология советского учебника по истории зарубежной литературы | 324 |
| <i>Мухина Н. М.</i> Поэтический сборник «Близко» Бриты аф Гейерстам: образ книги стихов как парадигма мифосценариев | 330 |

| | |
|--|-----|
| <i>Назарова Л. А.</i> Жанровая специфика воплощения трагического в средневековой литературе (на примере «Легенды о Тристане и Изольде») | 335 |
| <i>Ольшванг О. Ю.</i> Притча Р. Баха «Чайка Джонатан Ливингстон» в аспекте арт-терапии | 342 |
| <i>Орлова И. В.</i> Сказочная составляющая в новелле М. Эме «В лунном свете» | 350 |
| <i>Поршнева А. С.</i> Emigrantenroman (эмигрантский роман) как жанровая номинация в творчестве Э. М. Ремарка | 353 |
| <i>Седова Е. С.</i> Жанровый синтез в пьесе С. Моэма «Священный огонь» | 358 |
| <i>Спиридонов Д. В.</i> Нелинейное повествование и проблема типологии исторического романа | 363 |
| <i>Турышева О. Н.</i> Жанровая парадигма метапрозы | 367 |
| <i>Фалалеева С. С.</i> Ценности Запада и Востока в романах «Игра в бисер» Г. Гессе и «Остров» О. Хаксли | 372 |
| <i>Хоруженко Т. И.</i> Жанровая типология сказки и фэнтези | 378 |
| <i>Храмцова Ю. С.</i> Автобиография как жанр: автобиографический элемент в мультикультурной литературе Германии (на примере рассказов В. Каминера) | 385 |
| <i>Чернышов М. Р.</i> К проблеме жанровой номинации «Дон Жуана» Байрона в отечественном литературоведении | 390 |
| <i>Экгауз Е. Л.</i> К вопросу о становлении жанра волшебной литературной сказки в европейской литературе | 394 |

Раздел 7

ФЕНОМЕН ЖАНРОВЫХ МАРГИНАЛИЙ

| | |
|--|-----|
| <i>Абельская Р. Ш.</i> О генезисе «одесской» песни | 399 |
| <i>Барковская Н. В.</i> Компьютерные файлы или лирические циклы? Книга Н. Скандиаки «[12/4/2007]» | 410 |
| <i>Иванов Д. И.</i> Русский рок и западная рок-н-ролльная традиция | 417 |
| <i>Липатов В. А.</i> Дедовщина и инициация | 422 |
| <i>Мошкин С. В.</i> Окопные листовки как жанр военной пропаганды | 427 |
| <i>Снигирев А. В.</i> Дмитрий Goblin Пучков: проблема жанровой самоидентификации | 439 |
| <i>Снигирева Т. А., Подчиненов А. В.</i> Номинации «черновикового художественного сознания» в современной литературе | 442 |

Научное издание

ДЕРГАЧЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ – 2008

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА:
НАЦИОНАЛЬНОЕ РАЗВИТИЕ
И РЕГИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ

Проблема жанровых номинаций

Материалы IX Международной научной конференции
Екатеринбург, 9–11 октября 2008 г.

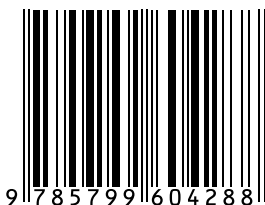
В двух томах

Том 2

Составитель

Подчиненов Алексей Васильевич

Редактор и корректор *Е. В. Березина*
Компьютерная верстка *Н. Ю. Михайлов*



План изданий 2009 г., поз. 12

Подписано в печать 09.09.2009. Формат 60×84 1/16.

Бумага офсетная. Гарнитура «Times».

Уч.-изд. л. 29,5. Усл. печ. л. 26,5.

Тираж 300 экз. Заказ № 645.

Издательство Уральского университета
620083, Екатеринбург, пр. Ленина, 51
Отпечатано в ИПЦ «Издательство УрГУ»
620083, Екатеринбург, ул. Тургенева, 4.
Тел.: +7 (343) 350-56-64, 350-90-13
Факс: +7 (343) 358-93-06
E-mail: press.info@usu.ru